



**Maria João
Baltazar
Vasconcelos
Bártolo**

**Fotografia e Corpo Diferenciado: A Imagem entre
R. Barthes e G. Batchen**



**Maria João
Baltazar
Vasconcelos
Bártolo**

Fotografia e Corpo Diferenciado: A Imagem entre R. Barthes e G. Batchen

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos de Arte, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria de Fátima Teixeira Pombo, Professora Associada no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e na Universidade de Leuven (KUL).

Apoio financeiro do POPH no âmbito
do Programa Operacional de Apoio.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no
âmbito do III Quadro Comunitário de
Apoio.



Ao meu filho Afonso.

o júri

Presidente

Prof. Doutor Luís António Ferreira Martins Dias Carlos
Professor Catedrático do Departamento de Física da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Vítor Manuel Oliveira da Silva
Professor Associado da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Prof. Doutora Maria de Fátima Teixeira Pombo (Orientadora)
Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
Professora Associada Convidada do Departamento de Arquitetura da Universidade de Leuven

Prof. Doutora Maria Margarida Abreu de Figueiredo Medeiros
Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Prof. Doutora Joana Esteves da Cunha Leal
Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Prof. Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães
Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

A dissertação de Doutoramento que agora se apresenta contou com a colaboração de muitos a quem devo um sincero reconhecimento.

Agradeço, em primeiro lugar, à Professora Doutora Fátima Pombo o seu estímulo e orientação permanente, indispensáveis para o amadurecimento científico desta investigação. A exigência e a amizade reveladas foram essenciais para o sucesso deste percurso.

Tendo esta investigação surgido na sequência de um Mestrado sobre teoria da fotografia, agradeço à Professora Doutora Margarida Medeiros o incentivo e apoio, bem como o papel determinante na concretização do encontro com Geoffrey Batchen, em 2008, no âmbito do seminário realizado na Universidade Nova de Lisboa. Agradeço-lhe, também, a publicação de um capítulo da dissertação cuja primeira apresentação foi na International Conference on *Photography & Cinema: 50 Years of Chris Marker's La Jetée*, pela Cambridge Scholars Publishing, em 2015.

Ao Professor Doutor Fernando Cascais sob cuja coordenação integrei o projeto da Fundação para a Ciência e a Tecnologia *A Cultura Visual da Medicina em Portugal* (2009-2012) (PTDC/CCI_COM/108093/2008), agradeço diversas indicações bibliográficas.

Beneficiei para a tradução de textos de Jacques Derrida das preciosas sugestões da Professora Doutora Fernanda Bernardo do Departamento de Filosofia da Universidade de Coimbra e da Professora Doutora Maria Augusta Babo do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

A minha gratidão à Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos, pelo apoio dado a esta investigação bem como ao meu centro de investigação, ESAD Idea Investigação Design + Arte cujo apoio me possibilitou a participação na International Conference *Roland Barthes at 100*, School of English, Communication & Philosophy, Cardiff University, UK.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia agradeço a concessão da Bolsa de Doutoramento que tornou possível esta investigação.

Por fim, aos que me são mais próximos, ao Bártole agradeço-lhe todo o apoio emocional, todas as sugestões e a capacidade para ouvir e dialogar. Agradeço ao meu irmão e à Sofia, aos meus cunhados Paulo e Helena, a Alice e Francisco Bártole, ao meu pai e à Eugénia por todo o apoio familiar.

palavras-chave

fotografia, modernidade, *punctum*, *différance*, desejo de neutro, sofrimento dos outros.

resumo

A investigação *Fotografia e Corpo Diferenciado: A Imagem entre R. Barthes e G. Batchen*, procura compreender as razões para a necessidade crítica e histórica de regressarmos à fotografia de eventos traumáticos do século XX – tal como a encontramos na obra de Susan Sontag (2003), Georges Didi-Huberman (2004, 2009), Susie Linfield (2010), ou Jay Prosser (2012) – e propõe um reenquadramento do cânone barthesiano da fotografia a partir de dois momentos. Primeiro, a compreensão da modernidade da fotografia, entre 1840 e 1960, como o período no qual a prática e a teoria da fotografia edificam o estabelecimento da *diferença*: relações de contradição ou antinomia entre dois termos, nomeadamente, negativo *versus* positivo, ou *studium versus punctum*. Segundo, a compreensão do cânone da fotografia enunciado por Barthes em *La Chambre claire* (1980), como afirmação da modernidade da fotografia – o tangível, o ponto de vista, o instante, o detalhe, o *punctum* – num momento no qual já se contestava a modernidade. Operando com os conceitos de *studium* e de *punctum*, interessa-nos questionar a possibilidade de relacionarmos a dor pessoal suscitada pela fotografia num contexto privado com a dor social gerada pelo nosso confronto com fotografias nas quais vemos o sofrimento dos outros. Para o desenvolvimento desta investigação, são trabalhadas, como obras essenciais os cursos de Barthes *Le Neutre* (1977-1978) e *La Préparation du Roman* (1978-1980), *La Chambre claire* (1980) e as obras *Burning with Desire* (1997) e *Photography Degree Zero* (2009), de Geoffrey Batchen. Em *Burning with Desire*, Batchen utiliza a *différance* de Jacques Derrida enquanto método mas, como o evidenciamos, o processo de desconstrução da *différance* não possibilita a sua estabilidade como método e, assim, conduz-nos à concepção derridiana da fotografia como performatividade e fantasmagoria (2010, 2014). O desejo de neutro barthesiano expressando a vontade de *derrotar o paradigma*, ou seja, de evitar a necessidade da exclusão de um dos termos de um confronto dialético, aproxima-se da *différance* derridiana embora no âmbito de uma concepção essencialista da fotografia. O deslocamento discursivo dos protofotógrafos associa-se ao desejo de neutro. Mas o desejo de neutro é também o desejo do sujeito perder o medo da *imago* e, desse modo, disponibilizar o seu olhar para os outros. O atual regresso crítico da teoria da fotografia a fotografias do século XX nas quais o ser humano foi alvo de violência significa, então, um reenquadramento do *punctum* enquanto dor privada e pessoal para o *punctum* enquanto dor social.

keywords

photography, modernity, *punctum*, *différance*, desire for neutral, pain of others.

abstract

Photography and the Differentiated Body: The Image between R. Barthes and G. Batches is an examination that seeks to understand the reasons for the critical and historical need to return to the photography of shocking 20th-century events as is encountered in the work of Susan Sontag (2003), Georges Didi-Huberman (2004, 2009), Susie Linfield (2010), and Jay Prosser (2012). This work also proposes a reframing of the Barthesian canon of photography at two moments. First, understanding the modernity of photography between 1840 and 1960 as the period in which photographic practice and theory shaped and established *différance*: relations of contradiction and antinomy between two terms, that is, the negative *versus* positive and *studium versus punctum*. Second, understanding the photographic canon as introduced by Barthes in *La Chambre claire* (1980) as the declaration of photography's modernity – the tangible, viewpoint, instant, detail, *punctum* – at a time when modernity was being challenged. Using the concepts of *studium* and *punctum*, we want to question the possibility of relating personal pain that photography inflicts in a private contest with social pain caused when we are confronted with photographs in which we see the suffering of others. In order to undertake this investigation, we have worked with Barthes' fundamental courses *Le Neutre* (1977-1978), *La Préparation du Roman* (1978-1980) and *La Chambre claire* (1980), and also Geoffrey Batchen's *Burning with Desire* (1997) and *Photography Degree Zero* (2009). In *Burning with Desire*, Batchen uses Jaques Derrida's *différance* as a method but, as we noted, the process of the deconstruction of *différance* does not allow its stability as a method, and consequently leads us to the Derridean concept of photography as performative and phantasmagoria (2010, 2014). The desire for the Barthesian Neutral that expresses the desire to *defeat the paradigm*, that is, to avoid the need to exclude one of the terms of a dialectical confrontation, is similar to the Derridean *différance*, although within the framework of an essentialist concept of photography. The discursive dislocations of the protophotographers is linked with the desire for the Neutral. However, desire for the Neutral is also desire for the subject to lose their fear of the *imago* and thus make their gaze available to others. The current critical return of photographic theory to 20th-century photographs in which human beings suffer great violence subsequently means a reframing of the *punctum* as private and personal pain to the *punctum* as social pain.

Índice:

Resumo	1
Abstract	3
Introdução	7
1. A origem da fotografia: Batchen, Barthes e Derrida	
1.1. A concepção da fotografia: protofotógrafos, formalistas e pós-modernistas	27
1.2. A <i>querelle</i> entre a tradição e a vanguarda da fotografia	33
1.3. O desejo da invenção da fotografia e a <i>différance</i> como método?	46
1.4. Considerações finais	60
2. O regresso da imagem e a fotografia como diferença	
2.1. <i>Ring-around-the-rosy</i> : o humanismo circular de Edward Steichen	63
2.2. Fotografia, detalhe, diferença: a análise e o mapeamento do visível	79
2.3. A <i>différance</i> como processo de significação	94
2.4. Considerações finais	110
3. O desejo de neutro segundo Roland Barthes: a fotografia e o medo da <i>imago</i>	
3.1. O cânone barthesiano da teoria da fotografia	113
3.2. O argumento do curso <i>Le Neutre</i>	116
3.3. Fotografia e o desejo de neutro?	124
3.4. A figura do contingente e a ausência de medo da <i>imago</i>	129
3.5. Considerações finais	135
4. A memória da infância num contexto de guerra: <i>La Jetée</i> de Chris Marker	
4.1. A fotografia e a escrita como representação da dor	139
4.2. A experiência afetiva do tempo	150

4.3. A rapariga que visitou o <i>Muséum</i>	155
4.4. Considerações finais	165
 5. Revendo a verdade da fotografia: um reenquadramento social do <i>punctum</i> barthesiano	
5.1. <i>Things-as-they-are</i> : da nova fotografia à verdade enquanto processo	169
5.2. A posição do espectador e do fotógrafo	178
5.3. Do <i>punctum</i> enquanto dor pessoal ao sofrimento dos outros	186
5.4. Considerações finais	195
 Conclusão	199
Índice de imagens	205
Bibliografia	207

Introdução

A investigação *Fotografia e Corpo Diferenciado: A Imagem*¹ entre R. Barthes e G. Batchen, pretende compreender a mobilização da teoria da fotografia, na primeira década do século XXI, em regressar ao registo fotográfico de contextos sociais de violência, associados à modernidade deste meio de representação e através da sua relação com o cânone barthesiano da fotografia.

A obra *La Chambre claire* de Roland Barthes, publicada em 1980, definiu uma terminologia bem como um processo de conceptualização do meio fotográfico – o *studium*, o *punctum*, o noema “isto-foi” da fotografia, a relação entre a fotografia e a morte – ao qual, desde então, se tende a regressar sempre que se escreve ou problematiza a fotografia.

Barthes enuncia o *punctum* como o elemento que quebra e escande o *studium*: o campo do *studium* corresponde ao interesse e ao investimento geral do espectador por diversas fotografias, o qual pode ser perturbado pelo *punctum* na medida em que este, para usarmos as metáforas barthesianas, apunhala e fere o espectador. Esta ferida que é desencadeada pelo *punctum*, de um modo inesperado, trespassa o espectador e, ainda, se a sua intensidade for violenta converte-o em sujeito. É o caso da fotografia do Jardim de Inverno perante a qual Barthes já não é mero observador que mobilize a sua atenção face a um determinado pormenor, ou um determinado detalhe cuja incongruência o tenha marcado, mas assume-se como único sujeito capaz de *ver* e de *sentir*, nessa fotografia de família, a intensidade da sua dor motivada pela recente perda de sua mãe.

Considerando esta composição conceptual entre o *studium* e o *punctum*, pelo quanto correspondem a uma relação e não, propriamente, a uma antinomia terminológica e,

¹ Sobre a relação entre a compreensão do termo “imagem” enquanto representação e, também, enquanto aproximação e semelhança, ver W.J.T. Mitchell, “Image as Likeness,” in *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 31-36.

ainda, a transformação do espectador em sujeito sempre que a ferida aberta pelo *punctum* se enuncia no domínio privado dos afetos, interessa-nos questionar a condição de possibilidade de relacionar essa dor violenta individual – que levou Barthes a afirmar o seu não irredutível face à morte de quem mais amava, assumindo a singularidade do seu sofrimento – com a dor coletiva, gerada pelo nosso confronto com fotografias nas quais vemos o sofrimento dos outros.

A teoria da fotografia tem direcionado a sua atenção, a partir da primeira década do século XXI, para registos de eventos traumáticos do século XX. Esta atenção perante o sofrimento dos outros, tal como o afirma Susan Sontag em *Regarding the Pain of Others* (2003), e a sua ligação com a fotografia, a qual é demasiadas vezes realizada pelos próprios agentes dessa violentação, coloca-nos na posição de espectadores cuja revolta e afirmação pública dos direitos humanos nos deve levar à mobilização. Mas esta necessidade crítica e histórica de regressarmos à fotografia de atrocidades – como se verifica com Georges Didi-Huberman (2004, 2009), John Roberts (2009), Susie Linfield (2010), James Elkins (2011), ou Jay Prosser (2012) – foi espoletada por que motivo? Qual a razão deste interesse crítico e qual a sua ligação com o fim do século XX?

Sendo a fotografia um meio de representação estabelecido na modernidade,² com o advento técnico associado ao desenvolvimento de sociedades alicerçadas numa

² Por fotografia no contexto da modernidade seguimos o posicionamento de Matthew S. Witkovsky em *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*. Constatação da importância de um crescente processo de industrialização, a partir de 1800, associado ao estabelecimento na Europa ocidental de economias capitalistas de acordo com a apologia de valores como o progresso, a razão, o optimismo social de princípios democráticos, embora no âmbito cultural a tradição e os interesses burgueses fossem contestados a partir da afirmação da vanguarda artística, da ruptura com os estilos do passado e da procura do novo. O corte, a montagem, a abstração, a síntese formal, a cidade, a máquina, o coletivo e o sujeito correspondem a alguns dos interesses temáticos e projetuais da modernidade fotográfica. Sobre a modernidade dos anos 20, Witkovsky afirma: “Although the premises and goals of avant-gardists differed fundamentally from those of industrialists or state officials, and from media representatives as well, a remarkable sense of shared aspiration adhered for a time around the term “modern”: a longing to grasp the seismic changes that had occurred as a result of World War I and to find one’s place in the new world order.” Ver Matthew S. Witkovsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945* (London: Thames & Hudson, 2007), 91. Ao longo dos anos 40, e tendo em conta o contexto da Segunda Grande Guerra, a modernidade associada à fotografia afastou-se do optimismo utópico dos anos 20, ligado à crença no progresso e à infalibilidade da máquina. O

lógica de crescimento material, de acumulação e de ordenação do tangível, a presente investigação começou por questionar esta motivação da crítica da fotografia contemporânea ao regressar à matéria, à ruína e ao documento. O século XX correspondeu, de um modo geral, ao século da fotografia analógica, ao século de afirmação da fotografia moderna, aos primeiros discursos da sua contestação mas, também, ao século no qual Barthes fixou o seu pensamento teórico sobre a fotografia enunciando, essencialmente nos anos 70, a sua ligação a uma era que, então, terminava. Os cursos realizados por Barthes no *Collège de France*, principalmente o curso *Le Neutre* (1977-1978), publicado pela Seuil em 2002 e traduzido para inglês por Rosalind E. Krauss e Denis Hollier em 2005, e o seu último curso *La Préparation du Roman I et II* (1978-1979 e 1979-1980), publicado pela Seuil em 2003 e traduzido para inglês por Kate Briggs em 2011 possibilitam, no âmbito da nossa investigação, reenquadrar a teoria barthesiana sobre a fotografia. Através da categoria do neutro trabalhada no curso *Le Neutre*, e da primeira enunciação do noema da fotografia presente em *La Préparation du Roman I*, pretendemos clarificar a relação metonímica entre o *studium* e o *punctum* – ainda lacunarmente afirmada pela teoria da fotografia – bem como a relação entre um *desejo de neutro* como condição de possibilidade do sujeito perder o medo da *imago*.

Este propósito conduz-nos à formulação da seguinte questão de investigação: Qual a relação entre o atual interesse da teoria da fotografia por registos nos quais o ser humano foi alvo de violência, a fotografia do século XX, e o *punctum* barthesiano enquanto dor associada à fotografia?

Ao não analisarmos um corpo documental, um arquivo fotográfico, ou um espólio específico no qual a representação fotográfica tivesse fixado um acontecimento individual ou coletivo específico, correspondeu à necessidade de compreendermos

existencialismo, a desconexão social, a violência sobre seres humanos, e a reconstrução do pós-guerra passam a ser alguns dos interesses projetuais da fotografia. Ver Witkovsky, *Foto*, 183-201.

traços e motivações conceptuais estabelecidas pelo discurso crítico e histórico do meio fotográfico e que, mais significativamente, determinaram modos e processos de difundir e construir a recepção da fotografia. Um processo de alargarmos a reflexão conceptual sobre um atual processo de rescaldo crítico e histórico que a fotografia de violência têm suscitado a partir do século XXI. A intenção de compreendermos as motivações críticas, sociais e culturais presente em teóricos e historiadores da fotografia face a registos que documentam eventos traumáticos do século XX, foi espoletada pela necessidade de apresentarmos um enquadramento teórico cuja relação com a modernidade deste meio de representação possibilitasse a posterior análise de espólios e registos concretos. As fotografias de William Fox Talbot, Wayne Miller, Robert Frank, o retrato de família de Henriette Barthes com Roland ainda bebé, o objeto fotográfico vernacular oitocentista presente na exposição *Forget me Not* comissariada por Batchen, o fotograma do rosto da criança séria e presente em *La Jetée*, e a fotografia da rapariga cambojana prisioneira e executada em Tuol Sleng, foram as imagens síntese que alicerçaram o percurso desta investigação.

Fotografia e Corpo Diferenciado: A Imagem entre R. Barthes e G. Batchen, estrutura-se a partir das questões referidas e alicerça-se, por um lado, a partir da leitura da fotografia no contexto da modernidade e, por outro, a partir da relação da fotografia e três enunciações teóricas:

Primeira, a análise de Geoffrey Batchen sobre a experimentação e a teorização realizadas pelos protofotógrafos enquanto desejo da invenção da fotografia;

Segunda, a leitura teórica do desejo de neutro enunciado por Roland Barthes no final dos anos 70;

Terceira, e paralelamente à análise de Batchen que opera com a *différance* de Jacques Derrida enquanto método, evidenciar o quanto esse processo de trabalho derridiano se afasta do processo essencialista barthesiano embora se aproxime da categoria do neutro enquanto processo que espalha os significados.

Fotografia e Corpo Diferenciado significa, por isso, uma particular relação entre a operatividade moderna do meio fotográfico – a objetividade da técnica associada à parafernália do meio e à execução do fotógrafo, e cuja captação do real possibilitou a fixação e a ordenação do mundo – e o desvio e o deslocamento discursivos intrínsecos a este meio de representação. A ambivalência discursiva dos protofotógrafos é central na argumentação de Geoffrey Batchen sobre a pertinência histórica desses primeiros discursos e dessas primeiras imagens, bem como para estabelecer uma relação entre discurso protofotográfico e discurso pós-modernista sobre a fotografia.

O desejo de neutro barthesiano associa-se à sua obra do final dos anos 70, e possibilita uma releitura de *La Chambre claire*, a partir da ligação entre desejo de neutro e perda do medo da *imago*. Por último, a categoria da *différance* derridiana foi utilizada por Batchen como método em *Burning with Desire*, embora Derrida a conceba como um processo de trabalho onde a construção e a demolição se entretecem sem, no entanto, estabelecerem um paradigma. Destas ligações entre autores e obras, estabelece-se o *corpus* teórico central desta investigação.

Mas importa precisar o significado do título. *Fotografia e Corpo Diferenciado* propõe, então, pensar a fotografia como um meio moderno de representação e cuja cultura visual se estabeleceu através da afirmação da *diferença*. Quer a prática como a teoria da fotografia estabeleceram-se através de relações dialéticas que suscitaram a caracterização de hierarquias, ou seja, a avaliação daquilo e daqueles que haviam sido fotografados. Quando nos referimos a uma estrutura moderna da prática e da teoria da fotografia definida através do confronto antagónico entre dois termos referimo-nos, por exemplo, às dicotomias estabelecidas em redor das noções de arte *versus* técnica, negativo *versus* positivo, *studium versus punctum*, ou entre a essência do *medium versus* o contexto no qual a fotografia se encontre inserida. A fotografia moderna alicerçou-se através do enraizamento da diferença entre as noções de arte e de técnica, de negativo e de positivo, ou do *studium* e do *punctum*.

Especificamente sobre a relação entre o *studium* e o *punctum* a afirmação de um discurso fotográfico herdeiro da modernidade constituiu-se através da afirmação das diferenças entre estes dois termos e, por isso, esbatendo a proposta barthesiana da sua cooperação. A afirmação de uma lógica moderna a partir da diferença significou a caracterização de fronteiras, sociais, culturais, políticas, ou económicas. Enquanto meio de representação, a fotografia estruturou-se a partir de relações dicotómicas que subentenderam a necessidade da afirmação de um dos termos de um confronto dialético e, por isso, a necessária exclusão do outro.

Quanto ao subtítulo desta investigação, *A Imagem entre Roland Barthes e Geoffrey Batchen*, ele corresponde à relação de determinados conceitos operativos barthesianos, essencialmente o *punctum* e o *desejo de neutro*, e à sua relação com a *différance* derridiana e o *desejo da invenção da fotografia* tal como são utilizados por Batchen e reequacionados nesta investigação. Este subtítulo enuncia a herança moderna do objeto fotográfico, da fotografia analógica no contexto da cultura material do meio fotográfico na primeira metade do século XX, e interliga-a com o discurso teórico da fotografia no qual se inserem outras representações simbólicas associadas à memória, ou representações projetualmente híbridas. Podemos dar como exemplos deste processo de alargamento simbólico do discurso sobre a fotografia e, por vezes, de mestiçagem entre meios de representação, a figura 5 e a figura 6 presentes nesta dissertação: a caixa de daguerreótipo com uma meada de cabelo e a inscrição caligráfica de Kate (c. 1859), e o fotograma da criança designada por “De vrais enfants.” no filme *La Jetée* (1962) de Chris Marker.

Ao considerarmos o legado moderno do objeto fotográfico, a fotografia analógica no âmbito da cultura material da fotografia, referimo-nos às quatro primeiras figuras que ilustram esta investigação e à figura 7, nomeadamente: o desenho fotogénico de William Henry Fox Talbot (1835?), a fotografia de Wayne Miller da sua família em frente à imagem da detonação do teste nuclear *Mike* na exposição *The Family of Man* (1955), a fotografia de Robert Frank da sua mulher e do seu filho (1955), a

fotografia de Henriette Barthes com Roland bebê ao seu colo (1916), e a *mugshot* de uma rapariga cambojana prisioneira em Tuol Sleng (c. 1975-1979).

Esta dissertação está estruturada em 5 capítulos ao longo dos quais analisamos os autores e os conceitos operativos que enunciamos: no Capítulo 1, os protofotógrafos e o desejo de invenção da fotografia segundo Batchen através da sua relação com a *différance* derridiana e com o *studium* e o *punctum* barthesiano; no Capítulo 2, a fotografia no contexto da modernidade enquanto afirmação da diferença e da importância do detalhe e, após os anos 50, o início da falência desse empreendimento moderno; no Capítulo 3, o desejo de neutro enunciado por Barthes através da sua relação com a possibilidade do sujeito perder o medo da *imago*; no Capítulo 4, a memória da infância num contexto de guerra e de ficção através do posicionamento pessoal e social mediado por Carol Mavor e presente em *La Jetée*; e no Capítulo 5, a relação entre o *punctum* barthesiano enquanto dor privada na sua relação com o desejo de neutro como possibilidade do sujeito se afastar do discurso pessoal e se mobilizar socialmente perante o sofrimento dos outros.

No capítulo 1, intitulado “A origem da fotografia: Batchen, Barthes e Derrida” partimos da materialidade da fotografia moderna. Consideramos a relação entre a objetividade do que está visível na prova fotográfica, a sua participação na ordenação do real, com o deslocamento discursivo dos primeiros fotógrafos e o processo de trabalho da *différance* derridiana. Entre o detalhe e a diferença potenciados pela fotografia moderna, ou seja, a relação entre o corpo e a matéria perecíveis que constituem o objeto ou o sujeito fotografados, encontramos uma relação com o discurso sobre o espaço e o tempo associados ao imaterial, ao deslocamento, e à impossibilidade de fixação tal como o colocam os conceitos operativos do *punctum* em Barthes e da *différance* em Derrida.

Neste capítulo realizamos a releitura de *Burning with Desire: The Conception of Photography* (1997) de Geoffrey Batchen a partir da relação com a obra editada por

Batchen, em 2009, *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, e a recente publicação, em 2014, da obra de Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir: Écrits sur les arts du visible 1979-2004*. A partir da análise de Batchen sobre a importância do estabelecimento do que designa como um desejo da invenção da fotografia entre o final do século XVIII e o primeiro terço do século XIX, reenquadraremos a sua análise do discurso protofotográfico, do discurso formalista, e do discurso pós-modernista da fotografia. A defesa de Batchen da ambivalência discursiva dos protofotógrafos no momento do desenvolvimento do meio fotográfico, associando a complexidade desse discurso à complexidade e à ambivalência do discurso pós-modernista da teoria da fotografia não se esclarece com a sua utilização da categoria da *différance* derridiana como método.

Em 1997, no momento em que *Burning with Desire* foi publicado, a entrevista realizada a Jacques Derrida, na sua casa em Ris-Orangis em 1992, por Hubertus von Amelunxen e Michael Wetzel, não havia ainda sido publicada. Tal como refere Gerhard Richter na introdução a *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography* (2010), esta conversa foi primeiro publicada numa versão abreviada e em língua alemã, numa antologia de textos teóricos sobre fotografia editada por Hubertus von Amelunxen em 2000.³ Assim, *Copy, Archive, Signature*, cuja publicação é da Stanford University, corresponde à primeira publicação integral dessa entrevista e cuja publicação em francês ainda não foi concretizada. Nessa conversa sobre fotografia, o filósofo francês precisa a sua compreensão sobre a fotografia e a sua leitura de *La Chambre claire* que realizou no texto “Les morts de Roland Barthes” (1981). A fotografia segundo Barthes apresenta uma relação indexical com o referente a qual Derrida compreende, embora se posicione no âmbito de um discurso teórico que se afasta da materialidade da fotografia e se dirige para a performatividade e a fantasmagoria do fotográfico.

³ Jacques Derrida, “Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur: Im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzel,” *Theorie der Fotografie IV*, 1980-1995, ed. Hubertus von Amelunxen (Munich: Schirmer/Mosel, 2000), 280-296.

Burning with Desire alicerça uma análise sobre a génese histórica e cultural do meio fotográfico criticando o afastamento da crítica pós-modernista da fotografia do objeto fotográfico mas apoiando-se na categoria da *différance* derridiana que se enquadra no âmbito do próprio alvo da crítica de Batchen.

Este capítulo problematiza a complexidade conceptual dos protofotógrafos a enunciação do seu desejo de invenção da fotografia, confrontando o posicionamento metodológico de Batchen com a compreensão derridiana da fotografia. Batchen defende a cultura material do meio fotográfico, o posicionamento barthesiano sustentado na definição essencial do meio, enquanto que Derrida realiza um processo de trabalho alicerçado no deslocamento operado pela *différance*. Ao mesmo tempo ativa e passiva, ao mesmo tempo construção e demolição, a *différance* não possibilita a sua fixação enquanto método. A própria conceção derridiana, nos anos 90, do fim da história da fotografia enquanto escrita sobre o meio tal como se havia realizado no século XX, coloca-o próximo da formulação de John Tagg quanto à morte da fotografia e que fora alvo da contestação de Batchen.

No Capítulo 2 intitulado “O regresso da imagem e a fotografia como diferença” analisamos a fotografia enquanto representação moderna associada ao detalhe, ou seja, ao ínfimo pormenor que se encontrava visível no registo fotográfico. O detalhe que potenciou o espanto daqueles que observaram em oitocentos e pela primeira vez essas representações, então novíssimas, estabeleceu a diferença enquanto categoria estrutural do discurso moderno sobre a fotografia. A obra de Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto: A fotografia antes da sua Cultura* (1991), foi pioneira na teorização da fotografia em Portugal. Seguimos a sua análise sobre a relação entre a fotografia e a representação do detalhe para a alargarmos através da afirmação da diferença como estrutura formal e conceptual da fotografia moderna. Por fotografia moderna alicerçada, precisamente, nesta clarificação do mundo de acordo com a representação do detalhe presente no pormenor tornado visível através, por

exemplo, da fotografia do sistema de identificação criminal de Alphonse Bertillon compreendemos, genericamente, o período entre 1840 e os anos 50 do século XX.

Neste contexto, a figura 1 presente nesta investigação, o desenho fotogénico de William Henry Fox Talbot no qual está representado caligraficamente o alfabeto latino, ilustra a síntese visual e conceptual do discurso protofotográfico descrito por Batchen, a génese da cultura visual moderna, e a discursividade derridiana. Por um lado, a necessidade de Henry Fox Talbot de fixar as unidades mínimas da língua inglesa num momento em que se confrontava teoricamente com a dificuldade em decidir o nome para a invenção deste meio de representação, por outro lado, este desenho fotogénico corresponde a uma das primeiras fotografias e inaugura um processo de representação físico-químico que realizava automaticamente a representação do real e, por último, a representação através da fotografia do registo caligráfico, da data e do local enunciados, bem como da escrita e da insuficiência da escrita enquanto jogo, é algo que assombra o discurso derridiano sobre a fotografia.

A figura 2 sintetiza o término da homogeneidade e da utopia da modernidade. Trata-se da fotografia realizada por Wayne Miller à sua mulher e aos seus quatro filhos, em 1955, diante da imagem da detonação do teste nuclear *Mike* que se encontrava na exposição *The Family of Man*. A partir do final dos anos 50, e num momento de reconstrução social como consequência do fim da Segunda Grande Guerra, a importância do detalhe fotográfico associado ao estabelecimento da diferença e da correta ordenação e legendagem do mundo sofre um desdobramento conceptual. O detalhe, a fotografia moderna, a materialidade do objeto ou do sujeito fotografados são deslocados quanto à sua coerência, objetividade, e linearidade. Determinados traços formais e teóricos da fotografia moderna – o ponto de vista, a relação negativo *versus* positivo, o mundo a preto e branco, o *punctum* e o “isto-foi” barthesianos, o instante decisivo, a matéria, o escombro – são progressivamente transformados, entre os anos 50 e 70, quanto à afirmação dogmática de certos traços

formais e teóricos que passam a se mestiçarem com uma crescente ambivalência – o neutro barthesiano, o rescaldo, o sofrimento dos outros, a falha, o processo.

No capítulo 3 intitulado “O desejo de neutro segundo Roland Barthes: a fotografia e o medo da *imago*” relacionamos o cânone barthesiano da fotografia presente em *La Chambre claire* com o curso *Le Neutre* realizado por Barthes, entre 1977-1978, no *Collège de France*.

Nesta investigação, fotografia e corpo diferenciado significa a condição *sine qua non* da fotografia como representação que potenciou a visibilidade do detalhe, o mapeamento moderno do real a partir da sua fixação, da sua definição e atribuição de lugar, como já o referimos. No entanto, e tal como o enquadrámos no Capítulo 1, a conceptualização deste meio de representação pelos protofotógrafos já enunciava uma ambivalência discursiva. A materialidade do objeto fotográfico moderno, a sua relação com a objetividade dos elementos visíveis na fotografia e a sua adaptação a um ordenamento do mundo, associou-se ao deslocamento discursivo dos primeiros fotógrafos, ao processo de trabalho derridiano e ao desvio posteriormente enunciado pelo desejo de neutro barthesiano. Entre o detalhe e a diferença potenciados pela fotografia moderna, ou seja, a relação entre o corpo e a matéria percíveis que constituem o objeto e o sujeito fotografados também encontramos uma relação com o discurso sobre o espaço e o tempo enquanto imaterialidade, impossibilidade de tradução, deslocamento.

La Chambre claire postulou, precisamente, a modernidade que caracterizou a relação entre o *studium* e o *punctum* quando nos comunicou a sua pertinência ironicamente, no final dos anos 70, ou seja, num momento em a modernidade era já inatual. De resto, é o próprio Barthes que o refere ao afirmar o quanto uma época de contestações, de explosões, ou seja, uma era da cultura fotográfica moderna, já não correspondia à sua época. Essa referência de Barthes sobre a reflexão da fotografia num contexto, de algum modo, não ritualizado quanto ao lugar social da morte, do

luto, e dos afetos significou, também, o seu processo conceptual de trabalho em vaivém, essencialista e próximo da categoria do neutro.

Neste capítulo realizamos uma relação entre a conceção barthesiana da fotografia com a categoria do neutro. A publicação do curso *Le Neutre: Cours au Collège de France (1977-1978)* (2002), bem como a sua tradução para inglês em 2005, proporcionaram acesso ao curso de Barthes no qual conceptualizou a cintilação, a impossibilidade de fixação, e o processo de trabalho em desvio como constitutivo do neutro. A modernidade fotográfica que se alicerçou através da afirmação do detalhe, do pormenor, do ponto de vista, ou do instante é, por isso, reequacionada à luz da categoria do neutro. O neutro é avesso à fixação e ao excesso do detalhe fotográfico. No entanto, o primeiro discurso protofotográfico que se alinhavou a partir de uma ambivalência discursiva entre real, representação do real e contexto técnico e cultural desses inventores interliga-se com o desejo de neutro barthesiano. Derrotar o paradigma enquanto necessidade de espalhar os significados, enquanto necessidade de garantir que o confronto entre dois termos conceptuais dialéticos não implica a subordinação, a hierarquização e, necessariamente, a vitória de um desses termos sobre o outro.

A fotografia de Henriette Barthes com Roland ainda bebé e sentado ao seu colo, realizada em Cherbourg em 1916, foi publicada em *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Através de um reenquadramento do cânone barthesiano da fotografia a partir do curso *Le Neutre*, estabelecemos uma relação entre esse desejo de neutro barthesiano como possibilidade de apaziguar o discurso pessoal que caracteriza *Roland Barthes par Roland Barthes*.

O neutro barthesiano interliga-se com o medo da *imago*. A fotografia está ligada ao que Barthes designa como uma adjetivação e, por outro lado, as relações adjetivadas não possibilitam as “férias da pessoa,” abolir de um para o outro a carga presente no

signo. Barthes reconhece no amor que a sua mãe lhe oferece a possibilidade do seu corpo não ter o peso da adjetivação que associa à imagem.

A figura 4 presente nesta investigação, corresponde a esse retrato de família de Barthes ao colo de sua mãe em 1916. É significativo que esta fotografia que pertence a *Roland Barthes par Roland Barthes* tenha inscrita a seguinte legenda: “Le stade du miroir: « tu es cela. »”. Referência ao estádio do espelho lacaniano e, por isso, à relação que a criança inaugura com a sua imagem no espelho enquanto construção simbólica da sua identidade e da sua alteridade. A partir do estádio do espelho o sujeito inicia um debate e um confronto com a sua imagem, com a construção da sua identidade e com as transações sociais que estabelece com o outro. A possibilidade da fotografia, em particular do retrato fotográfico, se ligar ao desejo de neutro, corresponde à possibilidade do sujeito perder o medo da *imago*.

No Capítulo 4 intitulado “A memória da infância num contexto de guerra: *La Jetée* de Chris Marker” estabelecemos uma aproximação entre o discurso privado, a fotografia vernacular e a ficção com o sofrimento dos outros enquanto dor social.

O interesse de Roland Barthes pela memória da infância e da juventude, encontra-se na seleção de fotografias privadas que ilustram *Roland Barthes par Roland Barthes*, assim como na intensidade do *punctum* que caracteriza a fotografia do Jardim de Inverno. Através da ligação entre *La Chambre claire* e *La Jetée* (1962) de Chris Marker, analisamos o valor da recordação de infância como discurso continuamente edificado pelo sujeito. Seguindo a análise recente de Carol Mavor em *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour* (2012), identificamos no seu processo de escrita uma particular interligação da dimensão pessoal do seu sofrimento, com a dimensão histórica da sua dor perante o sofrimento dos outros. Desse modo, Mavor movimenta-se num peculiar processo de escrita: por um lado, é movida pela dor que lhe suscita o caso de Alzheimer de sua mãe, ou seja, o *punctum* que a mortifica e que a leva até às

recordações da sua infância e, por outro lado, vai nos confrontando com uma obra que nos comunica a agonia vivida em Hiroshima, em 1945, as ruínas da destruição de Paris devido aos bombardeamentos da Segunda Grande Guerra, ou a referência ao conflito na Argélia enunciado em *La Jetée*.

A partir deste posicionamento de Mavor entre a sua dor pessoal vivida ao longo da degradação da saúde de sua mãe em paralelo com a necessidade de regressar à sua memória da infância e, por outro lado, ao se confrontar e nos confrontar com as ruínas da Segunda Grande Guerra, com o Holocausto, e com a destruição nuclear de Hiroshima realiza uma passagem entre o *punctum* enquanto dor pessoal para uma compreensão do *punctum* enquanto dor social.

O modo como, por sua vez, Chris Marker montou o filme *La Jetée* também se associa, em 1962, a um processo de trabalho entre o ficcional e o histórico, o privado e o público, a infância e a guerra. Também em *La Jetée*, e de um modo idêntico à cadência de *La Chambre claire* percorremos um álbum de fotografias a preto e branco, regressamos a imagens do passado, a ruínas, a rostos que já envelheceram, a uma era à qual se associou o detalhe, o *punctum*, e o tangível. Isto significa que ao associarmos o livro *La Jetée ciné-roman* a um álbum de fotografias do filme não só proporcionamos uma relação com a fotografia analógica da preferência de Barthes como, por outro lado, enunciamos um processo de rescaldo que regressa à modernidade fotográfica a partir de um novo posicionamento crítico.

O fotograma de *La Jetée* da rapariga de cabelo curto que olha para fora do enquadramento e cuja legenda afirma “Des vrais enfants.” corresponde à figura 6 presente nesta investigação. Imagem que sintetiza uma relação entre o *punctum* enquanto dor pessoal e uma aproximação ao *punctum* enquanto dor social. Se a caixa de daguerreótipo com uma meada de cabelo e a inscrição de Kate (c. 1859) – o objeto fotográfico vernacular que Geoffrey Batchen inclui no catálogo *Forget me Not: Photography & Remembrance* (2004) e que corresponde à figura 5 presente

nesta investigação – nos remete para o contexto privado dos afetos e dos usos vernaculares do meio fotográfico, a inscrição caligráfica aí presente é particularmente significativa. Não te esqueças. Afirmação pessoal que, tal como Batchen o refere, se associa ao provável sotaque escocês que anima Kate, e que nós associamos à frase de Sontag em *Regarding the Pain of Others*, “Don’t Forget.”

No capítulo 5 intitulado “Revendo a verdade da fotografia: um reenquadramento social do *punctum* barthesiano” propomos que a dor desencadeada pela fotografia na qual vemos o sofrimento dos outros se torne um *punctum* social.

Como afirmámos no início desta introdução, a partir da primeira década do século XXI, a teoria da fotografia tem direcionado a sua atenção para registos fotográficos nos quais o ser humano foi alvo de violência. Começámos por questionar qual a relação entre o atual interesse da teoria da fotografia por registos nos quais o ser humano foi alvo de violência, o final do século XX, e o *punctum* barthesiano.

A fotografia na modernidade, entre 1840 e os anos 50, estabeleceu uma relação entre a evidência do detalhe fotográfico e a sua adequação para o estabelecimento de diferenças sociais, políticas, ou culturais. Esta relação que caracterizou a modernidade fotográfica acelerou um processo comunicativo a partir do qual quer a prática fotográfica como o discurso sobre o fotográfico se definiram através de um confronto terminológico como ocorre, por exemplo, com os termos negativo *versus* positivo, ou *studium versus punctum*, sempre que a vitória de um desses termos implicar a derrota do outro. Contudo, o discurso protofotográfico já continha uma ambivalência discursiva que impossibilitava a efetiva estabilidade do que fosse o meio fotográfico, bem como o que fosse o discurso sobre esse meio e, por isso, requisitava a particular atenção crítica e conceptual desses protagonistas.

La Chambre claire postulou, no final dos anos 70, esta caracterização metonímica da fotografia embora, também se tenha estabelecido através da necessidade da validação de um dos termos desse confronto dialético necessariamente através da

exclusão do outro. De um modo paradoxal, Barthes também anunciava a falência de um empreendimento moderno, de uma era de explosões e de contestações. De facto, e desde os anos 60, que uma crítica cultural e social ao empreendimento moderno se tornava evidente no circuito artístico, político, social. *La Jetée* corresponde a um momento de mestiçagem de linguagens, a da fotografia e a do cinema, no âmbito de uma ficção que comunicou a desconexão social vividas em França como consequência da memória recente do Holocausto e da Guerra da Argélia.

O detalhe, o *punctum*, o ponto de vista, ou o instante cediam lugar ao processo, à falha, ao neutro, à *différance*. Neste capítulo analisamos a obra *On Photography* (1977) de Susan Sontag, referência presente em *La Chambre claire*, como análise sobre a fotografia e a necessidade do posicionamento crítico do espectador perante imagens violentas. Cerca de vinte e cinco anos depois, em *Regarding the Pain of Others*, Sontag já não tem a certeza que a fotografia corresponda a um meio de representação cuja imagem se torne num primeiro momento mais real do que o próprio evento para, num segundo momento, se associar a um processo de circulação que gera a indiferença do espectador.

Herdeira da cultura fotográfica moderna, Sontag critica a necessidade da articulação entre o registo do evento e a composição fotográfica, ou seja, aquilo que analisamos através de Cartier-Bresson e que este designa por instante decisivo. O instante decisivo corresponde à apologia da perfeição moderna, à síntese do evento e a um embelezamento que nos distancia do próprio acontecimento. Através de uma releitura de Sontag, analisamos os cânones formais e conceptuais associados à fotografia modernista da nova visão – abstração, experimentação, novo, detalhe – para os relacionarmos com o instante decisivo de Henri Cartier-Bresson como colmatar desse cânone modernista e, após os anos 50, confrontamo-nos com um desvio do cânone formal do repórter fotográfico europeu que ilustramos através de Cartier-Bresson e que se verifica no processo discursivo e contingente das fotografias de Robert Frank.

Mas ao interligarmos o processo de escrita de Carol Mavor com a narrativa ficcional da memória da infância e da guerra expostos no Capítulo 4, defendemos um reenquadramento do *punctum* barthesiano enquanto dor privada para um *punctum* enquanto dor social. Isto significa, então, que a necessidade da teoria da fotografia em regressar a registos fotográficos que documentam ações violentas sobre seres humanos, regressar ao sofrimento dos outros, corresponde a um momento de rescaldo teórico sobre a modernidade fotográfica bem como à necessidade de não esquecermos essas imagens.

A inscrição, ou o texto que acompanha uma fotografia a partir da qual também somos confrontados com a violência exercida sobre seres humanos – no caso das quatro fotografias, de agosto de 1944, realizadas em Auschwitz-Birkenau esse texto refere a urgência e a necessidade de serem enviadas para mais longe, para além da Resistência Polaca, para uma zona mais ocidental do pensamento, da cultura, e da decisão política⁴ – corresponde à fixação de um legado. Se de um modo literal a inscrição associada a essas quatro fotografias corresponde à nota redigida pelos detidos políticos Józef Cyrankiewicz e Stanislaw Klodzinski que regressa no texto de Didi-Huberman – traduzido para espanhol por Mariana Miracle (2004), para alemão por Peter Geimer (2007), para inglês por Shane B. Lillis (2008), e para português por Vanessa Brito e João Pedro Cachopo (2012) – é tornado público a necessidade de sabermos sobre essas imagens, de compreendermos a sua história, de reescrevermos a sua história e de não as esquecermos pois são imagens sobreviventes.

A única fotografia que apresentamos nesta investigação, a última, e que se enquadra no âmbito do núcleo das fotografias que foram publicadas, nomeadamente, em *Picturing Atrocity*, corresponde à *mugshot* de uma rapariga cambojana prisioneira em Tuol Sleng (a prisão também conhecida como S-21) e que foi realizada antes da

⁴ Georges Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, (Lisboa: KKYM, 2012), 31-33.

sua execução. Essa imagem, que não corresponde a uma última imagem, é enquadrada pelo texto histórico que a reanima, que nos confronta a conhecer e a ver esse contexto social, político e histórico. No final dos anos 70, cerca de dezassete a vinte e quatro mil pessoas foram levadas para Tuol Sleng, um centro de tortura de Khmer Rouge no qual as vítimas eram rigorosamente fotografadas, torturadas e mortas. Sem contexto histórico, sem reescrita histórica, social, política e pública que ambicione comunicar a atrocidade vivida em S-21 essas vítimas sem nome, sem identificação da sua ocupação, do crime pelo qual foram condenadas, e sem data, tornam-se facilmente imagens esquecidas.

A investigação *Fotografia e Corpo Diferenciado* realiza, então, uma análise da modernidade da fotografia a partir do detalhe (*punctum*) presente no registo. A fotografia na modernidade que consideramos entre 1840 e os anos 50, estruturou-se a partir do que designámos por estabelecimento da diferença. Esta afirmação de relações dicotómicas presentes na prática como no discurso sobre o fotográfico teve, no entanto, uma origem discursiva ambivalente tal como o postulou Geoffrey Batchen em *Burning with Desire*.

Mas a recente publicação do pensamento de Derrida sobre a fotografia (2010, 2014) possibilitou-nos esclarecer o desajuste de Batchen ao utilizar a *différance* derridiana como método em *Burning with Desire*. A relação entre o desejo de neutro barthesiano e a fotografia tem uma proximidade à *différance* derridiana. Ambas operam com a impossibilidade de uma total fixação, definição, ou estabilidade tal como a fotografia o realiza no âmbito do cânone barthesiano. O desejo de neutro em Barthes relaciona-se com o que designámos como possibilidade do sujeito perder o medo da *imago*. O peso do signo, o peso do semblante com o qual a fotografia carrega o sujeito corresponde ao confronto desse sujeito com a sua imagem. Este confronto perturbou Roland Barthes que ansiava pela possibilidade da fotografia lhe proporcionar um corpo sem peso tal como o encontrou no amor de sua mãe. E a possibilidade do sujeito perder o medo da *imago* relaciona-se, mais

significativamente, com a sua disponibilidade para se mobilizar socialmente face à dor presente na fotografia que regista o sofrimento dos outros (*punctum* social). Assim, o atual interesse da crítica da fotografia em regressar a acontecimentos traumáticos do século XX, corresponde a um alargamento do cânone barthesiano da teoria da fotografia ao se interligar *La Chambre claire* com o curso *Le Neutre*. Um *punctum* social que tem mobilizado a teoria da fotografia da primeira década do século XXI, e que associamos ao apaziguamento enunciado num desejo de neutro barthesiano face à fotografia e, por isso, a possibilidade de olharmos para o sofrimento dos outros.

Esta análise do cânone barthesiano da fotografia na sua relação com o desejo de neutro possibilitará, posteriormente, uma análise das relações entre a crítica da fotografia e a sua aproximação ao campo da Cultura Visual o que, de resto, esboçamos através do contributo teórico de W.J.T. Mitchell. Por outro lado, o posicionamento de Derrida sobre a fotografia e a sua relação com o desejo de neutro em Barthes apresentam, também, uma proximidade teórica cuja influência identificamos em Lacan. A importância da reconstrução de um campo social e de um campo visual onde se realizam e se edificam permanentes transações entre seres humanos foi, em grande medida, postulado por Lacan a partir da sua conceção de um campo escópico. Este tema estimula o interesse por uma investigação futura que articule essa herança lacaniana sobre a interação social e a recente crítica da fotografia e da cultura visual.

1. A origem da fotografia: Batchen, Barthes e Derrida

1.1. A concepção da fotografia: protofotógrafos, formalistas e pós-modernistas

A obra *Burning with Desire: The Conception of Photography*, publicada em 1997, correspondeu à análise histórica de Geoffrey Batchen sobre a origem e a concepção da fotografia a partir do discurso e dos esforços experimentais realizados, entre o final do século XVIII e o primeiro terço do século XIX, por diversos protofotógrafos que o historiador associa à concepção do meio fotográfico. Batchen identifica o que designa como um *desejo de fotografar*, cuja referência provém da afirmação presente na carta enviada, em 1828, por Nicéphore Niépce a Louis Daguerre – “Estou a arder de desejo para ver as suas experiências a partir da natureza.”⁵ – a qual sintetiza o contexto cultural desses inventores confrontados com a dificuldade de compreenderem o que pudesse ser a fotografia, bem como o que pudesse ser o seu processo de captação, de fixação e de representação da natureza.

Nesse período, o discurso sobre a identidade da fotografia oscilava entre diversos campos do conhecimento que não se apresentavam através de um declarado conflito teórico mas, precisamente, a partir de um contraponto discursivo no qual se relacionavam termos como, “a natureza, a paisagem, imagens da câmara, o tempo, o sujeito da visão”⁶ e, por isso, os protagonistas da concepção da fotografia associavam-se a um discurso bastante complexo. Não conseguem nem ambicionam estabilizar uma definição, ou uma fronteira o que os leva, como consequência, a hesitarem entre a fotografia enquanto natureza ou enquanto representação da natureza, o daguerreótipo como desenho da natureza ou como possibilidade da natureza se desenhar a si própria e, ainda, a fotografia como possibilidade de se

⁵ Transcrevemos a passagem em inglês: “I am burning with desire to see your experiments from nature.” Ver Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1999), VIII.

⁶ Transcrevemos a passagem original em inglês: “nature, landscape, camera images, time, viewing subject.” Ver Batchen, *Burning with Desire*, 176.

captar a eternidade e o transitório numa mesma representação, de tal forma que o tempo se tornasse o espaço e o espaço se tornasse o tempo.⁷

O pensamento desses protofotógrafos é apresentado por Batchen como um contínuo e complexo processo de relações entre a cultura e a natureza, o que o leva a reescrever a história da fotografia regressando às fontes documentais, ao texto e às experiências desses protagonistas. Com essa metodologia *Burning with Desire* assinalou, no final dos anos 90, a importância do conhecimento e da leitura em primeira mão dos textos e das imagens de um conjunto de protofotógrafos de modo a ser desmontada qualquer argumentação relativa ao primitivismo ou à ingenuidade do discurso e da forma dessas primeiras fotografias.

Num posicionamento crítico semelhante, embora precedente, quanto à argumentação de Batchen sobre a complexidade dos textos e das imagens associados à origem histórica da fotografia, fazemos nossas as palavras de Pedro Miguel Frade:

É próprio deste século que se encaminha para deixar de ser nosso o comprazer-se em passar atestados de incompetência ou de ingenuidade teórica aos que vieram antes de nós sem que se tenha, as mais das vezes, sequer a preocupação de reaver desses ditos o pensamento. Grande parte do que se tem dito do – e estigmatizado no – pensamento oitocentista sobre a fotografia falha em apreender as profundas perturbações conceptuais que essa imagem, então novíssima, pôde suscitar: ou, para apresentar um outro aspecto do movimento de pensamentos incapazes de repararem nos seus tropeços, frequenta-se o passado, nas suas imagens e nas palavras que dele nos chegam, para *não* ver nas primeiras o que elas tiveram de mais

⁷ Batchen, *Burning with Desire*, 177.

fascinante e para nada mais escutar nas últimas que os ecos de murmúrios que são apenas nossos.⁸

O discurso pós-modernista da teoria da fotografia, no qual Batchen situa um núcleo entre os anos 80 e 90,⁹ edificou uma ampla crítica aos sistemas culturais e sociais modernos tal como se verificou nos textos publicados, por exemplo, na revista *October* reconhecida, desde o final dos anos 70, como um marco no âmbito da crítica pós-modernista americana. Na época, defendia-se a necessidade de se realizar uma análise estrutural e histórica da fotografia, um revisionismo histórico associado a um determinado modo de pensar o meio fotográfico através, essencialmente, da sua inserção no circuito artístico e no mercado da arte.

Contudo, e como iremos assinalar, esse revisionismo histórico entre a compreensão moderna e pós-moderna da fotografia, também se relacionava com uma produção crítica e ensaística que considerava a fotografia a partir da sua circulação no contexto da cultura de massas. Por um lado, a importância dos críticos e dos artistas anglo-americanos dessa época, tal como são alvo de referência em *Burning with Desire* – nomeadamente, Victor Burgin, Rosalind E. Krauss, Allan Sekula, e Abigail Solomon-Godeau – mas, por outro lado, também se verificou a necessidade teórica de se compreenderem temas que, de um modo geral, não eram considerados válidos perante uma determinada tradição académica.

⁸ A presença de termos ou frases em itálico nas citações por nós utilizadas, salvo quando referirmos a nossa intervenção sobre o texto citado, correspondem ao modo como se encontram na referência bibliográfica em questão. Ver Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura* (Porto: Asa, 1992), 61.

⁹ Em *Burning with Desire* no capítulo “1. Identity”, Batchen refere-se do seguinte modo à crítica pós-moderna da fotografia: “Photography’s historians have long struggled to articulate the “being” of their subject. Indeed, the identity of photography – both as a system of representation and as a social phenomenon – has been a matter of contention ever since the medium’s inception. But never has this debate been quite vigorous as during the past two decades.” Ver Batchen, *Burning with Desire*, 4. Na página seguinte, esclarece o seu interesse sobre a identidade da fotografia regressando ao período da conceção histórica do meio fotográfico mas, também, a partir do debate e da crítica pós-modernistas de então: “Although I use the term *postmodernism* here as a convenient rhetorical trope, postmodern criticism is by no means homogenous in outlook, having been informed by a variety of sometimes competing theoretical models (Marxism, feminism, psychoanalysis, semiotics). Nevertheless, a remarkably consistent view of the photograph has come to occupy the center stage of critical debate.” Ver Batchen, *Burning with Desire*, 5.

Esta produção teórica, quer anglo-americana quer francófona, construiu a análise crítica de temas da alta cultura e da cultura de massas como se verificou, por exemplo, com a série de televisão da BBC *Ways of Seeing*, escrita por John Berger e cujo livro homónimo foi publicado em 1972. A publicidade, a moda, a história da arte, a arquitetura, a televisão, o teatro, o cinema, ou a literatura, passavam a ser frequentados pelo teórico, pelo consumidor, ou pelo espectador na medida em que esses diversos objetos e contextos sociais de comunicação se associavam à cultura visual¹⁰ das últimas décadas do século XX.

A obra de Roland Barthes tornou-se uma importante referência, nomeadamente *Mythologies* (1957), cuja primeira publicação em inglês foi em 1972, a obra *L'Obvie et l'obtus* (1982) na qual se reúnem textos como “Le message photographique” (1961), “Rhétorique de l’image” (1964), ou “Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photographies de S. M. Eisenstein” (1970), os quais foram publicados em inglês no livro *Image-Music-Text* (1977). É também pertinente referir que o texto “La mort de l’auteur” (1968) também se encontrava publicado em *Image-Music-Text*, embora, posteriormente, fosse publicado em *Le bruissement de la langue* (1984). Esta referência à receção do pensamento barthesiano a partir dos anos 70, sobre temas por vezes mais próximos da cultura de massas associou-se a uma análise crítica cuja estrutura mestiçava a crítica da literatura, da linguagem, ou da semiologia. Este processo crítico verificou-se em

¹⁰ Usamos o termo *cultura visual* de acordo com o posicionamento de W.J.T. Mitchell: “Visual studies is the study of visual culture. This avoids the ambiguity that plagues subjects like history, in which the field and the things covered by the field bear the same name. In practice, of course, we often confuse the two, and I prefer to let “visual culture” stand for both the field and its content, and to let the context clarify the meaning. I also prefer “visual culture” because it is less neutral than “visual studies”, and commits one at the outset to a set of hypotheses that need to be tested – for example, that vision is (as we say) a “cultural construction”, that it is learned and cultivated, not simply given by nature; that therefore it might have a history related in some yet-to-be-determined way with the history of arts, technologies, media, and social practices of display and spectatorship; and (finally) that it is deeply involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen.” Ver W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), 337-338.

diversas áreas projetuais¹¹ e foi através dele que se questionaram os limites e as contaminações entre várias áreas disciplinares.

No final do século XX, a discussão sobre a fotografia aguçava-se entre a posição dos pós-modernos e a posição dos modernos designados pela teoria da fotografia como os formalistas. O termo é proveniente dos anos 60 e 70, e caracterizou o discurso histórico e crítico do modernismo formalista de acordo com o ensaio “Modernist Painting” (1961) de Clement Greenberg. A ligação deste discurso com a fotografia tornou-se evidente a partir da organização da exposição “The Photographer’s Eye”, em 1966, por John Szarkowski.

O posicionamento crítico de Szarkowski é particularmente importante para assinalarmos no “Capítulo 2: O regresso da imagem e a fotografia como diferença” a relevância do *detalhe* enquanto elemento que estrutura a fotografia moderna de modo a, de seguida, demonstrarmos a dificuldade e, ao mesmo tempo, a falácia de uma compreensão do *ponto de vista* enquanto unidade essencial da fotografia. Sobre o detalhe como elemento formal que a representação fotográfica tornou visível a partir do excesso de pormenores que espantavam todos aqueles que observavam as primeiras imagens fotográficas desenvolvemos, no Capítulo 2, a relação *sine qua non* entre o detalhe e o estabelecimento da diferença.

A fotografia moderna, entre 1890 e 1950, caracterizou-se a partir de uma relação entre o controlo do real e uma lógica disciplinar que se associaram à ambição da visibilidade e do conhecimento totais do mundo. Para o estabelecimento da cultura visual moderna o detalhe fotográfico contribuiu na caracterização de diferenças, ou no estabelecimento de fronteiras, entre as quais: arte *versus* técnica, tradição *versus* vanguarda, burguês *versus* operário, ou público *versus* privado.

¹¹ No campo da arquitetura é relevante assinalarmos a publicação da obra *Learning From Las Vegas* (1972), de Robert Venturi, Denise Scott Brown, e Steven Izenour.

Sobre o *ponto de vista* como um tropo ou como uma figura de linguagem que se associou à prática e ao discurso fotográfico vamos desenvolver, no final do segundo capítulo, a argumentação da compreensão de Jacques Derrida sobre a fotografia com a de Roland Barthes através da relevância, para ambos, do tempo como duração. Este processo de reflexão entre o *detalhe* e o *ponto de vista* pode ser, num primeiro momento, enunciado como a relação entre a diferença e o instante e, num segundo momento, como a relação entre a diferença e a duração. Isto significa, assim, que o detalhe é, neste contexto e num primeiro momento, sinónimo de pormenor, de *Punkt*, ou do instante que desencadeia as diferenças características da cultura visual moderna. Mas, por outro lado, e a partir do momento em que o detalhe se associa à diferença social, cultural, racial, política, económica, entre outras, o ponto de vista enquanto posição do sujeito deixa de ser compreendido como um instante, ou um momento único para passar a ser compreendido enquanto duração, ou um processo em vaivém cuja fixação é, a cada momento, provisória.

Para realizarmos este percurso vamos analisar o argumento central de Batchen em *Burning with Desire* através da seguinte questão: Qual a importância do *desejo* para a génese histórica da fotografia, para a essência da fotografia segundo Roland Barthes e a desvalorização da essência da fotografia segundo Jacques Derrida?

Batchen desenvolve a sua argumentação e metodologia considerando que a génese da fotografia foi dependente de um complexo discurso e de árduos procedimentos levados a cabo por diversos protofotógrafos através da relação que estes vão definindo com a matéria, o real, a prática e, ainda, através da relação que vão definindo com a conceptualização, a imagem, e o discurso sobre o que viria a ser a fotografia. No entanto, somos confrontados com o paralelismo que Batchen realiza entre o discurso protofotográfico e o discurso crítico da fotografia no contexto pós-modernista para, também, ser referida a proximidade entre formalistas e pós-modernistas quanto à necessidade de esclarecerem a identidade histórica e ontológica da fotografia.

Primeiro, os protofotógrafos oscilam entre a natureza e a representação da natureza, entre o discurso e a técnica, ou entre a teoria e a matéria. Por sua vez, os críticos pós-modernistas da fotografia oscilam entre o contexto e a cultura, ou seja, entre o discurso marxista, feminista, da psicanálise, da semiologia e, por outro lado, o discurso artístico, da história da arte, da estética mas, contudo, analisando fotografias que são entidades concretas embora consideradas como não tendo juízo próprio, pois são meros intermediários num processo de significação no qual a fotografia não tem autonomia. Por fim, a questão da identidade histórica e ontológica da fotografia foi tanto uma preocupação dos formalistas como dos pós-modernistas sendo, também, resolvida por ambos. Os primeiros resolvem-na a partir da especificidade do meio fotográfico, da sua essência, pois consideram a fotografia como um objeto e disciplina concretos. Os pós-modernistas resolvem-na negando a possibilidade da fotografia existir por si própria, ao não se apresentar de um modo autónomo e se encontrar dependente do contexto no qual seja inserida.

1.2. A *querelle* entre a tradição e a vanguarda da fotografia

Como referimos no ponto anterior, a argumentação e a preocupação de Batchen foi, por um lado, a afirmação do valor do discurso dos protofotógrafos associado aos procedimentos que estes levaram a cabo e cuja colmatação constituiu a invenção da fotografia e, por outro lado, a resolução de uma nova *querelle des Anciens et des Modernes* entre os formalistas e os pós-modernistas associados à teoria e à prática da fotografia. Regresso da *querelle* que significa, de facto, um confronto entre a vanguarda e a tradição ciclicamente revivido em momentos de desenvolvimento técnico e cultural. A novidade dos *modernes* apresentada no século XVII como autonomia e desenvolvimento do escritor seiscentista perante o cânone clássico greco-romano corresponde, no nosso contexto, à novidade proposta pela teoria da fotografia pós-modernista enquanto crítica ao estilo canónico e institucional da crítica formalista da fotografia. Neste processo de argumentação e de contra-

argumentação entre um discurso emergente e o discurso instituído segundo os cânones tradicionais da história da arte – como é o caso, por exemplo, da posição de John Szarkowski enquanto diretor do departamento de fotografia do MoMA – reconhecemos a efetiva inversão de papéis entre os protagonistas da contracultura e os protagonistas da ideologia dominante. Compreendemos que a proposta emergente e cuja crítica se dirige às convenções que a precederam torna-se ela própria a convenção que vai suscitar uma posterior reação crítica enquanto contracultura. Um impasse que, no seu movimento cíclico, se prolonga e regressa de acordo com a apologia moderna do novo enquanto superação do passado.

Perante este delineamento antagónico entre o discurso pós-modernista de Victor Burgin, Rosalind E. Krauss, Allan Sekula, e Abigail Solomon-Godeau e o discurso formalista de John Szarkowski, André Bazin, ou Peter Galassi, tal como o apresenta Batchen,¹² qual o propósito da tentativa de resolução da *querelle*? Num primeiro momento, somos advertidos quanto à proximidade entre a complexidade discursiva do contexto profotográfico e a complexidade discursiva do contexto pós-modernista. A complexidade discursiva dos profotógrafos associou-se a um contexto cultural que emergiu na primeira fase da Revolução Industrial e se desenvolveu ao longo do período vitoriano caracterizado pelo ecletismo dos estilos e o espírito empreendedor da época. A relação entre arte e indústria, ou a relação entre arte e técnica suscitaram, após o final do século XVIII e ao longo do século XIX, um discurso crítico paradoxal que oscilava entre a apologia da máquina e do progresso, assim como, o gosto pelo ornamento e a defesa de revivalismos historicistas. Já a ambivalência do contexto pós-modernista dos anos 80 e 90 do século XX, corresponde a um período que não se espelha social, cultural e tecnologicamente na construção da modernidade realizada em oitocentos. O ecletismo, a apropriação, a relação entre a alta cultura e a cultura de massas, a descrença perante as possibilidades da novidade técnica e da máquina, bem como a

¹² Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*, 12-17.

necessidade de dar voz a minorias culturais, raciais, ou sexuais, como se verifica nessas últimas décadas do século XX, correspondeu a uma clara reação crítica face à homogeneidade dos valores modernos alicerçados na razão, no máximo desempenho segundo princípios funcionais, no progresso, e na educação social e cultural das massas.

Mas a proximidade que Batchen estabelece entre o discurso dos protofotógrafos e o discurso crítico pós-modernista da fotografia, também se constrói a partir de uma argumentação que justificasse, no final dos anos 90, o seu interesse em regressar à origem histórica da fotografia quando, na época, era já anunciada a morte da fotografia. Por outro lado, Batchen posiciona-se idealmente entre formalistas e pós-modernistas, numa tentativa de resolução da *querelle* e, desse modo, aproxima-se perigosamente de uma crítica *Nem-Nem*,¹³ na medida em que qualquer posicionamento a meio caminho entre a fotografia enquanto essência e a fotografia enquanto mero instrumento nas mãos de determinada ideologia não se encontra isento de um juízo *a priori*. No caso de Batchen, essa posição correspondeu à defesa da materialidade do objeto fotográfico, à importância da fotografia enquanto disciplina, à negação da morte da fotografia no momento do desenvolvimento tecnológico do processamento digital e de uma efetiva desmaterialização do processo técnico analógico com o qual se alicerçou o objeto fotográfico moderno.

Como veremos de seguida, a referência a um desejo de fotografar corresponde a uma pertinente ligação entre Batchen, Barthes e Derrida, embora a metodologia de Batchen ao seguir a *différance*¹⁴ de Derrida implique uma paradoxal aproximação entre o posicionamento essencialista associado à cultura material do documento

¹³ Ver Roland Barthes, “La critique Ni-Ni,” in *Mythologies, Œuvres complètes. Tome I: Livres, Textes, Entretiens 1942-1961* (Paris: Seuil, 2002), 783-785. Ver também a tradução portuguesa de José Augusto Seabra em Roland Barthes, “A Crítica Nem-Nem,” in *Mitologias* (Lisboa: Edições 70, 1988), 133-135.

¹⁴ Ver Jacques Derrida, “La différence,” in *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 2013), 1-29. Ver também a nota 37, na qual justificamos a nossa opção de mantermos este neografismo derridiano em francês e em itálico considerando a explicação e a tradução da Professora Doutora Fernanda Bernardo.

fotográfico e a compreensão derridiana da fotografia. O núcleo central da crítica de Derrida à posição de Barthes em *La Chambre claire*, associa-se à compreensão essencialista da fotografia barthesiana ao questionar, precisamente, a ligação entre representação e referente.

Torna-se significativo realizarmos uma análise que procure contextualizar a dificuldade da compreensão crítica do meio fotográfico considerando a sua novidade técnica enquanto meio de representação moderno, a sua potencial relação com o discurso ideológico como discurso de poder e, ainda, considerando a fotografia enquanto meio de representação revolucionário. Para isso, seguimos W.J.T. Mitchell e a sua análise entre Karl Marx e Walter Benjamin de modo a introduzirmos, posteriormente, a questão do desejo e a sua ligação com a fotografia o que desenvolvemos no “Capítulo 3: Roland Barthes. O desejo de neutro, a fotografia, o medo da *imago*.”

Na obra *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986), Mitchell assinala a importância e a curiosidade da metáfora de Karl Marx, presente em *The German Ideology* (1845-1847), referente à *camera obscura* como uma figura polémica para assinalar as quimeras associadas à ideologia. Tal como Mitchell cita Marx essa passagem é a seguinte:

Se em toda a ideologia os homens e as suas relações aparecem de cabeça para baixo como numa *camera obscura*, este fenómeno surge tanto a partir do seu processo histórico de vida, como a inversão dos objetos na retina surge a partir do seu processo físico de vida.¹⁵

O que torna esta metáfora desconcertante é o facto de Marx comparar a ideologia à percepção do mundo através da câmara escura, um instrumento que possibilitava a

¹⁵ Transcrevemos a passagem original em inglês: “If in all ideology men and their relations appear upside-down as in a *camera obscura*, this phenomenon arises just as much from their historical life-process as the inversion of objects on the retina does from their physical life-process.” Ver W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), 160.

percepção de imagens invertidas do mundo, mas que era anunciado como um mecanismo positivo associado à observação racional. No entanto, e segundo Marx, as imagens projetadas pela câmara escura correspondem a imagens invertidas tal como acontece com os seres humanos e as suas relações no âmbito de um discurso ideológico. Um aparente desajuste considerando o uso empírico, científico e positivo atribuído, já na década de 40 de oitocentos, à câmara escura e à sua relação com a novidade do daguerreótipo. Mais problemática ainda, é a possibilidade desta comparação entre ideologia e câmara escura corresponder à simplicidade de uma explicação da ideologia a partir de um instrumento pragmático. A crítica marxista, que Mitchell analisa seguindo autores, entre os quais, Fredric Jameson, Raymond Williams, Terry Eagleton, ou Louis Althusser, considera essa metáfora como um “erro de juventude”¹⁶ pois refutam a noção vulgar segundo a qual Marx oferece uma alternativa direta e positiva perante as ilusões da ideologia.¹⁷ No contexto em que Marx escrevia a obra *The German Ideology*, a metáfora criticava as ilusões da filosofia dos jovens hegelianos alemães.

O que é relevante assinalar é que quer a câmara escura quer a invenção da fotografia eram comumente associadas a noções positivas, tais como a direta reprodução da visão, ou o conhecimento racional e experimental embora, a câmara escura enquanto instrumento ótico assim como a lanterna mágica também se relacionassem com a visualização de ilusões óticas. Como refere Mitchell, a metáfora da câmara escura enquanto ideologia foi sendo compreendida a partir de um embaraço crítico que se confrontou com esta figura de retórica que sugeria o afastamento marxista de empreendimentos empíricos. O significado presente nas ações concretas dos seres humanos não pode se compreendido enquanto conhecimento prático e direto e, por isso, necessariamente positivo. O significado dessas ações é compreendido quando são consideradas como parte de um processo, agentes num determinado

¹⁶ Mitchell identifica a compreensão desta metáfora de Marx enquanto “youthful error” a partir de Jorge Larrain, *The Concept of Ideology* (Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1979), 38.

¹⁷ Mitchell, *Iconology*, 170.

desenvolvimento histórico. Mas na década de 40 de oitocentos, a invenção da fotografia podia ser compreendida por Marx como uma falsa revolução, ou seja, um entretenimento para as senhoras se distraírem em família acompanhando a reflexão que essas vistas desencadeavam nos cônjuges, um luxo burguês que possibilitaria o colecionismo e a afirmação de um modo de vida desprendido e sem compromissos sociais. O paradoxo da ideologia é, de facto, não corresponder ao erro sem sentido mas a uma falsa compreensão que se estabelece através de um sistema coerente, lógico e bem estruturado de falsas premissas.¹⁸

A análise de Walter Benjamin sobre a modernidade da fotografia centra-se no núcleo dos textos “Pequena história da fotografia” (1931) e “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (3.^a versão)” (1937-38).¹⁹ Estes textos têm sido recorrentemente citados pela crítica da fotografia e correspondem a uma análise influenciada pelo pensamento marxista. Nesse sentido, estabeleceram uma importante ligação entre a cultura material moderna, a construção histórica e social da obra de arte perante a novidade da fotografia que, em determinadas circunstâncias e devido às “living qualities” [“qualidades vivas”]²⁰ do sujeito fotografado constitui-se como um documento da vida. O modo como num contexto marxista se estabelece a relação entre um realismo histórico e uma revolução ao nível da representação visual vai para além da mera noção de objetos didáticos enquanto instrumentos de propaganda socialista. A intenção de compreender a vivência e as circunstâncias materiais associadas à vida de seres humanos, de pessoas e vidas concretas, tem uma clara ligação com o interesse de captar o seu contexto social precisamente por se tratarem de sujeitos reais. Tal como o sintetiza Mitchell:

¹⁸ Mitchell, *Iconology*, 172.

¹⁹ Usamos a tradução de João Barrento dos textos “Pequena história da fotografia” (1931) e “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (3.^a versão)” incluídos na obra Walter Benjamin, *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006).

²⁰ Mitchell, *Iconology*, 180.

Estas “qualidades vivas” são aquilo que, notoriamente, a câmara capta sob as condições certas, de modo que parece vir equipada com um crédito histórico e documental associado ao seu mecanismo: isto realmente aconteceu, e realmente tinha este aspeto, nessa altura.²¹

Afirmção de que determinado evento aconteceu num determinado local e num determinado momento e, por isso, ao reaparecer diante de um observador a partir da fotografia possibilita a compreensão de um fragmento de vida. Citação que se aproxima, quase literalmente, à seguinte afirmação de Benjamin em “Pequena história da fotografia”:

Mas na fotografia deparamos com algo de novo e especial: naquela peixeira de New Haven, de olhos postos no chão com um pudor indiferente e sedutor, permanece algo que não se esgota como testemunho da arte do fotógrafo Hill, qualquer coisa que não se pode reduzir ao silêncio, que reclama insistentemente o nome daquela mulher que viveu um dia, que continua a ser real hoje e nunca quererá ser reduzida a «arte».²²

A constatação que essa peixeira de New Haven viveu um dia, e cuja voz nos leva a afirmar que aquilo aconteceu, naquele local e nesse dia enquanto reconhecimento proporcionado pela representação fotográfica. Captação de um fragmento de vida social e captação de um fragmento cuja dimensão material, quer enquanto objeto fotográfico concreto quer enquanto elemento da cultura material moderna, caracterizam um processo histórico e social.

Esta passagem de Benjamin presente em “Pequena história da fotografia” assinala, também, a evidente influência que este texto suscitou em Roland Barthes e na escrita de *La Chambre claire*. O argumento de Geoffrey Batchen presente nos

²¹ Transcrevemos a passagem original em inglês: “These “living qualities” are what, notoriously, the camera captures under the right conditions, so that it seems to come equipped with a historical, documentar claim built in to its mechanism: this really happened, and it really looked this way, at this time.” Ver Mitchell, *Iconology*, 180.

²² Benjamin, “Pequena história da fotografia”, 245-246.

textos “Camera Lucida: Another Little History of Photography” (2008) e na introdução de *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes’s Camera Lucida* (2009) foi, precisamente, a influência de Benjamin sobre Barthes. A revista *Le Nouvel Observateur: Spécial Photo/2*, de novembro de 1977, na qual o texto “Pequena história da fotografia” se encontra publicado em francês com o título “Les analphabètes de l’avenir,” é assinalada por Barthes em “II. Albums et Revues” de *La Chambre claire*. Embora Barthes omita o texto de Benjamin não deixa de ser significativo que entre as vinte e quatro fotografias que ilustram *La Chambre claire*, sete se encontrem reproduzidas nesse mesmo número da *Le Nouvel Observateur*.²³

A partir do discurso crítico de Benjamin, cuja influência marxista correspondeu à afirmação da importância da construção social e material da modernidade através de uma participação na história social e política da época de modo a responsabilizar o crítico, o artista e o sujeito, vamos estabelecer uma relação entre Benjamin e Barthes para compreendermos a ambivalência inerente à metáfora de Marx da câmara escura enquanto ideologia. Esta metáfora sintetiza um paradoxo associado à novidade da fotografia enquanto meio de representação e que se constituiu na modernidade. Essa relação paradoxal também se estabeleceu a partir da própria ambivalência da fotografia: por um lado compreendida como uma novidade técnica comumente associada ao progresso, um novo bem de consumo cuja indústria e massificação possibilitavam a satisfação popular e, por outro lado, a fotografia como um processo de representação que embora associado a sociedades capitalistas

²³ Referimo-nos às páginas da revista *Le Nouvel Observateur: Spécial Photo/2* nas quais se encontram sete fotografias posteriormente publicadas em *La Chambre claire*: Alfred Stieglitz, *Le terminus de la gare à chevaux* (1893), na página 3, como capa da monografia de Stieglitz realizada pela *Le Nouvel Observateur/Delpire*; Alexander Gardner, *Portrait de Lewis Payne* (1865), na página 10, a acompanhar o texto de Walter Benjamin, “Les analphabètes de l’avenir” que corresponde a “Pequena história da fotografia”; G.W. Wilson, *la reine Victoria* (1863), na página 11, a acompanhar o referido texto de Benjamin; Nadar, *Savorgnan de Brazza* (1882), na página 13, a acompanhar o mesmo texto de Benjamin; James Van der Zee, *Portrait de famille* (1926), na página 18, a acompanhar esse texto de Benjamin; R. Avedon, *William Casby, né esclave* (1963), na página 22, num destaque em página inteira e depois do referido texto de Benjamin que termina na página 20; e Lewis H. Hine, *Débiles dans une institution*, New Jersey (1924), na página 32, a acompanhar o texto de Jean Thibaudau e Jean-François Chevrier, “Réflexions sur le portrait photographique.” Ver *Le Nouvel Observateur: Spécial Photo/2*, Hors Série, Novembre 1977.

podia possibilitar, a partir de uma inversão dialética, um desenvolvimento histórico, ou uma revolução social aliada à afirmação crítica do sujeito.

O posicionamento de Benjamin em “Pequena história da fotografia” é, desse modo, ambivalente e ecoa tanto a famosa crítica de Charles Baudelaire em “Le public moderne et la photographie”²⁴ (1859) – ao questionar o estatuto da fotografia como obra de arte considerando o seu processo industrial e a sua massificação segundo o gosto popular – e por outro lado, apresenta a resolução de diversas contradições associadas a este meio de representação a partir de um processo histórico dialético. Essas contradições corresponderam a vários debates que se estabeleceram ao longo da segunda metade do século XIX, os quais questionavam o estatuto artístico da fotografia, a especificidade da imagem fotográfica relativamente a outros processos de representação, a crítica ao processo de industrialização e de comercialização da fotografia segundo o gosto popular, a fotografia enquanto representação fiel da natureza ou mera distração burguesa, a fotografia como evidência ou representação científica e, ainda, a fotografia como mera representação invertida da sociedade tal como ocorre num discurso ideológico.

Ao considerar todos estes debates como compreensões parciais da revolução proporcionada pela fotografia enquanto meio moderno de representação, Benjamin associa a fotografia a uma efetiva transformação da noção de obra de arte. A fotografia não é nem arte nem mera ferramenta técnica mas, e muito mais significativo, uma nova forma de produção, circulação e recepção de imagens que, necessariamente, transforma o tradicional processo de conceção e receção característico da arte.

A exceção apresentada por Benjamin, como efeito característico da obra de arte sobre o sujeito que a contempla, corresponde aos retratos realizados pelos primeiros fotógrafos num momento em que ainda não se havia estabelecido um processo

²⁴ Charles Baudelaire, “2. Le public moderne et la photographie”, in *Baudelaire Œuvres Complètes* (Paris: Seuil, 1968), 394-396.

industrial que viria a popularizar e disseminar o meio fotográfico. Nessas representações ainda existe a emanção ou a aura que Benjamin vê posteriormente destruída pela fotografia. Esses primeiros fotógrafos pré-industriais como David Octavius Hill, Nadar e Hippolyte Bayard conseguem, devido à sua mestria e ao facto da fotografia comercial ainda não ter possibilitado a simulação da aura de um modo artificial, transmitir-nos o seu profético processo de trabalho no qual o tempo corresponde à total disponibilidade do fotógrafo e do sujeito num momento em que ambos estavam à altura da câmara fotográfica.

Os retratos realizados na época áurea da fotografia, sensivelmente nos anos 40 e 50 de oitocentos, por fotógrafos cuja excelência captava no retrato de um anónimo, como é o caso da peixeira de New Haven, o pormenor de um momento que podemos observar no presente e, assim, possibilitavam segundo Benjamin, uma positiva construção do futuro. Este retrato fotográfico era diferente do retrato realizado pelo pintor a uma individualidade. O nome daquele que podia auferir o seu retrato pintado fixava o seu nome à representação de uma linhagem de família. Mas quanto à possibilidade da fotografia se constituir como um meio de representação revolucionário foi necessária a seguinte constatação de Benjamin:

a ínfima centelha de acaso, o aqui e agora com que a realidade como que consumiu a imagem, de encontrar o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo com um olhar para trás.²⁵

Contudo, se um dos processos associado à destruição da aura dos objetos fotografados é meramente técnico e correspondeu ao desenvolvimento comercial e à massificação da fotografia de acordo com o gosto burguês e o gosto popular, por outro lado, e segundo Benjamin, também existe aquilo que este designa como uma

²⁵ Benjamin, “Pequena história da fotografia”, 246.

alienação saudável e precursora dos surrealistas enquanto libertação do objeto em relação à sua aura. O facto de Eugène Atget desmascarar a banalidade presente numa balaustrada, num candeeiro a gás, ou numa empena cega significou um esvaziamento da atmosfera simulada e retocada da fotografia comercial após 1860.

Num processo crítico ambivalente, tal como o assinala Mitchell, o facto de Benjamin considerar a presença da aura nas fotografias de Nadar que, por outro lado, também correspondem à ligação da representação fotográfica com determinados cânones das Belas-Artes, não se esclarece linearmente a partir da constatação da destruição da aura nas fotografias de Atget. Essa alienação positiva presente nas fotografias da cidade de Paris que Atget fotografou entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, correspondeu a uma transformação perante a tradicional conceção da arte através de uma oposição a critérios tais como a genialidade do artista, ou a beleza das formas e da composição características da pintura, da escultura e da arquitetura. Benjamin ambicionava que a fotografia se tornasse um elemento significativo enquanto nova forma de produção, através do qual as artes se transformassem numa força revolucionária e possibilitassem a construção social. Por um lado, a câmara fotográfica correspondia à efetiva materialização de uma ferramenta que podia representar e fomentar a ideologia capitalista mas, por outro lado, também possibilitava captar fragmentos de vidas anónimas no âmbito de um processo histórico-social cuja compreensão crítica colocaria em causa o próprio capitalismo.

A argumentação de Mitchell centra-se na ambivalência de Benjamin, ou seja, no facto da fotografia não apresentar, enquanto meio revolucionário, uma maior resistência quanto à apropriação de cânones estéticos oriundos das artes maiores, quanto à sua subordinação perante as necessidades comerciais e populistas características do capitalismo, e não se tornar claro o modo como a fotografia realizaria uma efetiva transformação das artes.

Perante esta argumentação é significativo assinalarmos que entre 1840 e 1930 ainda se estabelecia uma cultura visual moderna associada à fotografia,²⁶ e que a ambivalência de Benjamin é característica da própria génese deste meio de representação, bem como da própria modernidade. Nas palavras de Baudelaire essa ambivalência correspondeu à modernidade na medida em que “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.”²⁷ e por isso, não deixa de ser paradoxal que a crítica de Baudelaire à fotografia expressa no seu desagrado perante a massificação da fotografia segundo o gosto popular, tenha sido proferida enquanto se deixava fotografar por Étienne Carjat ou Nadar.

Tal como refere Batchen, ao relacionar a crítica formalista da fotografia com a crítica pós-modernista da fotografia a partir do regresso ao discurso e aos procedimentos levados a cabo pelos protofotógrafos:

Embora no pensamento dos protofotógrafos surjam metáforas quer da cultura quer da natureza, nenhuma delas é estabilizada como a “origem” do processo fotográfico. Cada uma é, de facto, estabelecida através de uma estranha relação disjuntiva entre si, de tal modo que a fotografia (a própria

²⁶ Referimo-nos à noção de uma cultura visual moderna a partir da interpretação de Vanessa R. Schwartz e Jeannene M. Przyblyski: “When we speak of “modernity”, then, usually we are referring to a set of political, economic, social, and cultural attributes that include such things as nationalism, democracy, imperialism, consumerism, and capitalism – each of which appear associated with the nineteenth century by virtue of their radical expansion during that period. These elements of change may have resonated around the world but have come to stand as a shorthand for changes associated with “the West”. [...] In short, the explosion of image-making made visual experience and visual literacy important elements in the rubric of modernity. In a largest sense, one might claim that the transformations associated with modernity, both at the formal and the social historical level, can be generalised as having been waged along a central axis between investment in the positivist certainty of visual facts and the ambivalence regarding the illusiveness of mere appearances.” Ver Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski, “Visual Culture’s History: Twenty-first century interdisciplinarity and its nineteenth-century objects”, in *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, ed. Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski (New York, London: Routledge, 2004), 9.

²⁷ Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, in *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, trad. Pedro Tamen (Lisboa: Relógio D’Água, 2006), 290. Transcrevemos a passagem no original em francês: “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.” Ver Charles Baudelaire, “4. La Modernité”, in *Baudelaire Œuvres Complètes* (Paris: Seuil, 1968), 553.

palavra repete este dilema) torna-se o movimento de algo sendo continuamente dividido contra si próprio.²⁸

Esta divisão que parece intrínseca à fotografia corresponde tanto à ação do fotógrafo e ao processo de industrialização da fotografia – noções e ações tais como o ponto de vista, o enquadramento, o corte, o instante, a relação positivo *versus* negativo, ou a relação original *versus* reprodução – como corresponde a formulações de linguagem, terminologia que se constituíam a partir do trabalho do fotógrafo e no contexto da modernidade. Desse modo, o discurso sobre a fotografia caracterizava-se nessa ambivalência discursiva que, segundo Batchen, era particularmente adversa à fixação do seu significado num só termo considerando diversas composições terminológicas e, por isso, a fotografia estabelecia-se como a vista da natureza e a natureza em si, o real e a cultura, a escrita pela luz e a representação automática realizada pela técnica.

A ambivalência entre formalistas e pós-modernistas foi herdeira da cultura moderna da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX, na medida em que este período correspondeu ao momento cultural, histórico, técnico, e social alicerçado na diferença enquanto elemento formal e discursivo que caracterizou o estabelecimento de fronteiras. A diferença associa-se à utopia da concretização no futuro de um ordenamento do mundo e do seu caos de acordo com a visualização de cada detalhe bem como da sua definição, designação e atribuição de lugar. Mas, e como afirmamos de seguida, a aproximação ao desejo de fotografar evidenciado por Batchen, com o desejo presente na *différance* em Derrida e, por fim, o desejo do neutro em Barthes possibilita desviar a compreensão histórica e crítica da fotografia do âmbito de recorrentes querelas antagónicas para uma preocupação atual do *punctum* enquanto dor social.

²⁸ Transcrevemos a passagem original em inglês: “Although metaphors of both culture and nature figure prominently in the thinking of the proto-photographers, neither rests as the “origin” of the photographic process. Each is instead deployed in a strangely disjunctive relationship to its other, such that photography (the very word repeats this dilemma) becomes the movement of something continually being divided against itself.” Ver Batchen, *Burning with Desire*, 177.

1.3. O desejo da invenção da fotografia e a *différance* como método?

O desejo de fixar uma imagem da natureza tal como era observada através de uma câmara escura foi identificado por Batchen como um desejo latente em diversos protofotógrafos entre 1790 e 1839. A construção desse desejo associou-se à construção discursiva sobre a possibilidade da invenção da fotografia, um discurso que suscitava a própria necessidade da fotografia enquanto meio de representação e, por isso, esta génese discursiva tem uma aproximação com o que Roland Barthes denomina como o desejo de neutro²⁹ e, de um modo mais tangencial, com o que Jacques Derrida denomina como a *différance*.³⁰ Esta relação é, também, problemática na medida em que o desejo de fotografar anterior à invenção da fotografia se associa a uma relação incorpórea com o que viria a ser a fotografia enquanto meio de representação.³¹ A imaterialidade específica do desejo de fotografar está, de facto, mais próxima da categoria do neutro barthesiano e relativamente próxima da *différance* derridiana.

Em *Marges de la Philosophie* (1972), a entrada “la différence” corresponde à conferência pronunciada por Jacques Derrida na *Société française de philosophie* a 27 de janeiro de 1968.³² Nas palavras de Derrida o neografismo *différance* é apresentado do seguinte modo:

É que eu queria precisamente tentar, em certa medida e ainda que isso seja, no princípio e no limite, por essenciais razões de direito, impossível, reunir em *feixe* as diferentes direcções nas quais eu pude utilizar, ou melhor,

²⁹ Sobre o desejo de neutro segundo Roland Barthes ver o “Capítulo 4: Roland Barthes: O desejo de neutro, a fotografia, o medo da *imago*.”

³⁰ Ver a nota 37 na qual justificamos a nossa opção de usarmos em francês e em itálico o neografismo *différance* considerando a explicação e a tradução da Professora Doutora Fernanda Bernado.

³¹ Sobre a relação ontológica da fotografia com a matéria e a espectralidade, tanto ao nível da produção de representações fotográficas como ao nível da conceptualização deste meio de representação ver Margarida Medeiros, *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010).

³² Esta conferência foi publicada, simultaneamente, no *Bulletin de la société française de philosophie* em julho-setembro de 1968, e em *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, Seuil, 1968. Ver Jacques Derrida, “la différence,” in *Marges de la Philosophie* (Paris: Minuit, 2013), 1.

deixar-me impôr no seu neo-grafismo aquilo que chamarei provisoriamente palavra ou conceito de diferença [*différance*] e que, vê-lo-emos, não é, à letra, nem uma palavra nem um conceito.³³

Geoffrey Batchen recorre à *différance* derridiana no capítulo “5. Method”³⁴ de *Burning with Desire*, e enuncia-a como um processo crítico que se afasta da necessidade conceptual de se considerar a origem enquanto ponto de partida histórico e verdadeiro, na medida em que a *différance* corresponde a um processo de trabalho que se afasta de lógicas dialéticas, ou seja, da caracterização de conceitos antagónicos de acordo com uma tradição crítica do pensamento ocidental. A necessidade de um confronto terminológico verifica-se, entre outros exemplos, no contraponto antagónico entre diversos termos associados à teoria e a procedimentos do meio fotográfico como se se ansiasse a resolução de um conflito: teoria *versus* prática, real *versus* representação, negativo *versus* positivo, ou *studium versus punctum*. De facto, Derrida enuncia o movimento da *différance* considerando um processo de trabalho alicerçado na contraposição entre termos para, ainda sustentando essa contradição, chegar a um campo teórico no qual se reequacione qualquer antagonismo terminológico. Este processo permite percebemos a circularidade característica de um procedimento crítico que opera a partir da exclusão de um dos termos de um confronto terminológico. Tal como o apresenta Batchen, o processo crítico da *différance* questiona a necessidade da noção de origem como processo histórico a qual, também, se instaurou através de um

³³ Utilizamos a tradução de *Margens da Filosofia* realizada por Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães para a Rés Editora. No entanto, embora os tradutores adotem ao longo do texto a tradução de *différance* por “diferença” – razão pela qual introduzimos na citação referida e através de parênteses retos a versão francesa e italizada deste neografismo derridiano – o próprio título da entrada “la différence” foi traduzido por “A Diferença”. Ver Jacques Derrida, “A Diferença,” in *Margens da Filosofia*, trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães (Porto: Rés, s.d.), 28-29. Desse modo, clarificaremos as nossas citações e opções de tradução de texto derridiano ao associarmos, em nota de rodapé, a transcrição das passagens do texto original em francês: “C’est que je voudrais précisément tenter, dans une certaine mesure et bien que cela soit, au principe et à la limite, pour d’essentielles raisons de droit, impossible, de rassembler en *faisceau* les différentes directions dans lesquelles j’ai pu utiliser ou plutôt me laisser imposer en son néo-graphisme ce que j’appellerai provisoirement le mot ou le concept de différence et qui n’est, nous le verrons, à la lettre, ni un mot ni un concept.” Ver Derrida, *Marges*, 3.

³⁴ Batchen, *Burning with Desire*, 174-202.

discurso racional sustentado no reconhecimento da origem da fotografia a partir da identificação do primeiro fotógrafo e da identificação da primeira fotografia. Contudo, é importante salientar que o jogo da *différance* não se limita ou se fixa enquanto mera resistência à oposição fundadora da filosofia entre o sensível e o inteligível.³⁵ Esta necessidade de derrotar o paradigma foi, também, e como o veremos no Capítulo 3, proposto por Barthes a partir do neutro. De algum modo, o neutro barthesiano, postulado no final dos anos 70, foi herdeiro da *différance* derridiana. Mas a necessidade de Geoffrey Batchen de justificar a importância histórica do desejo da invenção da fotografia patente nos esforços de diversos protofotógrafos, a partir do movimento da *différance* como mera interdependência entre a natureza (o sensível) e o desejo de fixar a natureza (o inteligível) não considera que o jogo da *différance* escapa tanto ao sensível quanto ao inteligível. As figuras do ponto ou do instante, a noção de referente, de presente e de inevitabilidade do passado que estruturam a concepção barthesiana da fotografia e à qual Batchen se associa – e que potenciaram, ainda que Barthes não o fomentasse, uma compreensão linear e, por vezes, antagónica da concepção barthesiana da fotografia – são, precisamente, o que Derrida mais reequaciona quanto à representação fotográfica.

Esta necessidade de controlo e de fixação da terminologia também se encontrou presente na prática fotográfica à qual se associaram palavras e descrições da ação do fotógrafo nas quais encontramos uma oscilação entre imagens verbais e procedimentos práticos: ponto de vista, enquadramento, captar, instante, corte, composição, revelação, fixação, impressão, reprodução. Por isso, Derrida encontra maior prazer e interesse nos processos que a língua e a escrita lhe possibilitam enquanto ferramentas da sua formação académica e que lhe permitem esquivar-se ao controlo e à fixação característicos da imagem e, nesse sentido, tem um posicionamento diferente do de Barthes e do de Batchen quanto à fotografia.

³⁵ Derrida, *Marges*, 5.

Se podemos afirmar que as afinidades de percurso e de contexto social e cultural são, de facto, mais próximas entre Barthes e Derrida, no que diz respeito à conceção da fotografia existe maior proximidade entre Barthes e Batchen. Conceber o jogo da *différance* como metodologia é, por si só, um problema *a priori* que Batchen não esclarece em *Burning with Desire*. A *différance* não corresponde a uma estrutura aplicável enquanto método, na medida em que o seu movimento não se estabiliza quer como construção, ou como demolição. De algum modo, podemos afirmar que a *différance* mantém-se num espaço estranho (alhures) e, também por isso, não se adequa à noção de um esqueleto de significação, ou à noção de uma estrutura a partir da qual o encaixe entre diversos elementos se traduza no significado ou consequência dessa montagem. Os termos estrutura, esqueleto, encaixe, ou montagem tornam-se, por si, condicionados pelo processo de trabalho da *différance* – no qual, no entanto, a resistência à oposição fundadora da filosofia entre o sensível e o inteligível corresponde a uma ordem que resiste a essa oposição na medida em que a sustenta, em que exerce um movimento a partir das diferenças que são estabelecidas considerando a dicotomia sensível *versus* inteligível – pois o que interessa a Derrida é questionar os limites, o verso e o reverso, ou a familiaridade dos termos no âmbito de um logocentrismo ocidental. Um processo de trabalho que possibilite a transformação do próprio processo crítico e, desse modo, permita deslocar a atenção, simultaneamente, quer para o objeto de estudo em si, assim como para os processos de significação enquanto ferramentas que enquadram os diversos objetos de análise.

Em 2002, num diálogo no *Collège iconique*, entre Jacques Derrida, Jean-Michel Rodes e François Soulages, e cujo mote era o filme *D'ailleurs, Derrida*³⁶ de Safaa Fathy, o filósofo francês refere-se do seguinte modo ao conceito de rastro:

³⁶ O filme *D'ailleurs, Derrida* (1999), com o argumento e a realização de Safaa Fathy – La Sept ARTE, Gloria Films, France, com aproximadamente 68 minutos – foi filmado na Argélia, em Espanha, em França e nos Estados Unidos da América. Com a participação de Jacques Derrida e de Jean-Luc Nancy, *D'ailleurs, Derrida* apresenta-nos uma aproximação entre as experiências de vida de Derrida e a sua obra. O filme destaca a importância da memória associada à acumulação e à escrita do filósofo – seguindo a sua infância e adolescência na Argélia nos anos 60 e 70, bem como,

O conceito de rastro [*trace*] é tão geral que, na verdade, não lhe vejo limite. Para dizer as coisas muito rapidamente, tentei há muito tempo elaborar um conceito de rastro [*trace*] que fosse justamente sem limite, quer dizer, muito para além daquilo a que se chama escrita ou inscrição num suporte conhecido. Para mim, há rastro [*trace*] desde que há experiência, quer dizer, reenvio a algo de outro, *différance*, reenvio a outra coisa, etc. Portanto, por todo o lado em que há experiência há rastro [*trace*], e não há experiência sem rastro [*trace*]. Logo, tudo é rastro [*trace*], não apenas o que escrevo no papel, ou o que registo numa máquina, mas quando faço isso, esse gesto, há rastro [*trace*]. Há vestígio, retenção, protensão e, por conseguinte, relação a algo de outro, ao outro, ou a um outro momento, a um outro lugar, reenvio ao outro, há rastro [*trace*].³⁷

O registo fotográfico como o momento no qual se realiza uma incisão sobre matéria fotossensível, ou o momento no qual se fixam dados cujo processamento digital também permite tornar presente aquele que foi fotografado, ou apresentá-lo na relação com o retrato fotográfico, não é desenvolvido por Derrida tal como Barthes o enuncia em *La Chambre claire*. No final dos anos 70, o modo como Barthes

as suas raízes judias e espanholas – no âmbito da construção de uma obra centrada no seu interesse por temas como a língua, a escrita, a religião, o colonialismo e o pós-colonialismo, o perdão, a hospitalidade, e a morte.

³⁷ Agradecemos à Professora Doutora Fernanda Bernardo a tradução desta passagem de Derrida, bem como a sua explicação sobre o uso do termo *trace* na obra derridiana, nas palavras de Fernanda Bernardo, em e-mail de 23 outubro de 2014: “Sincategorema derridiano para significar o desvio *da* presença, ou *na* presença, e para desconstruir os pressupostos metafísicos do «signo» – a sua tradução por «rastro» visa, entre outras coisas, distingui-lo de «*trait*» [*traço*], que o filósofo usa nomeadamente no contexto do desenho.” Ver Jacques Derrida, *Memórias de Cego, O auto-retrato e outras ruínas*, trad. Fernanda Bernardo (Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2010). Transcrevemos a passagem de Derrida em francês: “Le concept de trace est si général que je ne lui vois pas de limite, en vérité. Pour dire les choses très vite, il y a très longtemps, j’avais essayé d’élaborer un concept de trace qui fût justement sans limite, c’est-à-dire bien au-delà de ce qu’on appelle l’« écriture » ou l’inscription sur un support connu. Pour moi, il y a trace dès qu’il y a expérience, c’est-à-dire renvoi à de l’autre, *différance*, renvoi à autre chose, etc. Donc, partout où il y a de l’expérience, il y a de la trace, et il n’y a pas d’expérience sans trace. Donc, tout est trace, non seulement ce que j’écris sur le papier ou ce que j’enregistre dans une machine mais quand je fais ça, tel geste, il y a de la trace. Il y a du sillage, de la rétention, de la protention et donc du rapport à de l’autre, à l’autre, ou à un autre moment, un autre lieu, du renvoi à l’autre, il y a de la trace.” Ver Jacques Derrida, “Trace et archive, image et art,” in *Penser à ne pas voir: Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, eds. Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (Paris: Éditions de la Différence, 2013), 113.

conceptualiza a fotografia situa-se, paradoxalmente, na encruzilhada da materialidade do processo fotográfico analógico e da própria inteligibilidade do *punctum*, ou seja, entre a evidência das fotografias a preto e branco publicadas enquanto corpo de trabalho pessoal e a fotografia do Jardim de Inverno enquanto desdobramento temporal do *punctum* e possibilidade de uma *Mathesis singularis*.³⁸

No filme *D'ailleurs, Derrida*, e de um modo semelhante à experiência que nos suscita a fotografia do Jardim de Inverno, somos confrontados com a sequência na qual vemos a sala e o piano da casa da infância de Derrida, o piano que fora de sua mãe e um espaço privado sobre os quais não nos é possível desenvolvermos um discurso interminável pois esse é o discurso de Derrida sobre um espaço da sua memória pessoal:

num momento, e na mesma casa, vemos o piano da minha mãe e aí a reserva de um discurso interminável em tudo o que se refere à circuncisão, etc. E num dado momento, visto que estou no registo do interminável, existe no pequeno discurso que improviso no fim do filme sobre a indecisão, sobre a aporia da indecisão, que é a condição de decisão, que deve ser atravessada, não atravessada como um momento, mas como um momento interminável, existe aí um discurso sobre o tempo, sobre essa estranha experiência do tempo que permite, sempre que um momento pára, em que devo passar da indecisão à decisão, embora a indecisão permaneça e, portanto, o tempo da indecisão persista indefinidamente apesar de ter sido interrompido.³⁹

³⁸ No início de *La Chambre claire*, Barthes refere-se ao seu dilema e ao seu desejo de escrever sobre a Fotografia do seguinte modo: “Neste debate no fundo convencional entre a subjectividade e a ciência, surgiu-me esta ideia bizarra: por que razão não poderia haver, de certo modo, uma ciência nova pelo seu objecto? Uma *Mathesis singularis* (e já não *universalis*)?” Ver Barthes, *A Câmara Clara*, 22-23. Utilizamos a tradução portuguesa de Manuela Torres à qual acrescentamos uma vírgula no substantivo ciência. Ver Barthes, *La Chambre claire*, 21.

³⁹ Nossa tradução da passagem original em francês: “à un moment, on voit le piano de ma mère, dans la même maison, et là aussi c’est la réserve d’un discours interminable pour tout ce qui concerne la circoncision, etc. Et à un moment donné, puisque je suis dans le registre de l’interminable, il y a dans le petit discours que j’improvisé à la fin sur l’indécidable, sur l’aporie de l’indécidable qui est la condition de la décision, qui doit être traversée, non pas traversée comme un moment mais comme un moment interminable, il y a là un discours sur le temps, sur cette étrange expérience du temps qui fait que là où un moment s’arrête, où je dois passer de l’indécidable à la décision, néanmoins

O processo de trabalho barthesiano é, por excelência, metonímico e fragmentário o que significa quer uma relação de contiguidade entre os termos, ou o seu reenvio entre si a partir de uma relação que corresponde a uma composição e não propriamente a um confronto e, por outro lado, uma escrita fragmentária. No entanto, se relativamente a Derrida também podemos reconhecer um reenvio e contiguidade terminológicos, perante a interrupção característica do fragmento barthesiano devemos reconhecer o processo de escrita derridiano como tempo da indecisão, da duração e da performatividade.⁴⁰

A abordagem de Geoffrey Batchen em *Burning with Desire*, correspondeu à intenção de regressar às fontes documentais associadas ao período no qual identifica um desejo de realização da invenção da fotografia que se estabeleceu num determinado contexto histórico. Compreender as razões associadas a essa vontade de fixar automaticamente uma vista da natureza significou compreender um determinado período da modernidade ocidental, um processo de transformação histórica entre a resolução prática proporcionada por uma nova máquina que possibilitasse fixar automaticamente uma representação do quotidiano e, por outro lado, a tradição académica, literária e das Belas-Artes. Portanto, quando Batchen se refere à *différance* derridiana para argumentar a sua metodologia de investigação, na medida em que é argumento central em *Burning with Desire* o facto de não existir um só inventor da fotografia como origem histórica desta invenção mas sim, um processo discursivo vivido por diversos protofotógrafos, reequaciona a necessidade histórica de se fixar a invenção da fotografia a partir da identificação do seu primeiro inventor. Mas ao aplicar a *différance* como um método, Batchen acaba por cair numa contradição. Para Derrida a *différance* não deve ser compreendida como

l'indécidable demeure, donc le temps de l'indécidable continue indéfiniment alors même qu'il a été interrompu." Ver Derrida, "Trace et archive, image et art", 89.

⁴⁰ Sobre a noção de uma performatividade derridiana a partir da relação desse processo de trabalho com a fotografia ver a entrevista, de 1992, de Hubertus von Amelnxen e Michael Wetzal a Jacques Derrida. Ver Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography* (California: Stanford University Press, 2010).

uma metodologia, na medida em que o seu processo ou movimento é, necessariamente, impossível de se estabilizar enquanto método de análise ou como lógica racional de uma determinada estrutura. A subversão da *différance* quer como ação quer como passividade simultâneas coloca-a num plano cujo processo se traduz, de facto, na impossibilidade da sua perene fixação. Se em determinado momento a indecisão da *différance* se traduz numa fixação, na determinação e na estabilização do significado, essa tomada de decisão num determinado momento no qual se opera com este jogo também se interliga com o seu interminável processo de significação. Neste sentido, quando Derrida se refere à tomada de decisão como um corte aparente com o interminável processo de significação da *différance* insere-a, ainda, no interminável processo temporal da indecisão. A inquietação barthesiana de encontrar a essência da fotografia através de um processo de conceptualização no qual realize um permanente reenvio entre o sensível e o inteligível e, por outro lado, a necessidade de Geoffrey Batchen de afirmar um discurso sobre a fotografia assinalando a pós-modernidade dos protofotógrafos enquanto defesa da modernidade da fotografia correspondem, em ambos os casos, a processos de trabalho alicerçados no confronto característico da dialética.

O desejo de fotografar tal como o apresenta Batchen em *Burning with Desire* correspondeu ao momento em que a fotografia se anunciava a partir de uma complexa relação discursiva cuja ambivalência entre inteligível e registo se vai replicar de um modo recorrente sendo, muitas vezes, mal compreendida ao longo da história da fotografia. Esta incompreensão histórica e teórica da ambivalência da fotografia associada à ambivalência da modernidade não corresponde propriamente ao movimento da *différance*. Podemos exemplificar o que afirmamos a partir da conhecida passagem de Peter Galassi, presente no catálogo da exposição *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, que esteve patente no MoMA em 1981, e na qual Galassi defende que “A fotografia não era um bastardo abandonado pela ciência às portas da arte mas, um filho legítimo da tradição

pictórica ocidental.”⁴¹ A exposição apresentava pintura, desenho de paisagem e de arquitetura do final do século XVIII e do início do século XIX, e fotografias dos primeiros fotógrafos – entre os quais, Roger Fenton, Henri Le Secq, ou Timothy O’Sullivan – de modo a exemplificar uma nova sintaxe pictórica a partir da qual um ponto de vista moderno era compreendido como representação de fragmentos reveladores de um campo visual variável, por oposição a uma representação deliberadamente composta como um todo. Esta intenção de Galassi em promover a legitimidade da fotografia enquanto meio de representação válido por si, para além da mera realização científica ou técnica, não deixa de ser paradoxal na medida em que “A secção fotográfica da exposição representa o considerável valor artístico que os melhores fotógrafos pioneiros realizaram desta nova estratégia, que os pintores há muito tempo têm inventado e que os fotógrafos não podiam evitar.”⁴²

A fotografia não era, somente, uma realização científica e técnica mas, no entanto, continha uma necessária subordinação histórica à tradição pictórica ocidental. Enquanto produto desta tradição artística, a fotografia era devedora da emergência de uma nova estratégia moderna de representação presente na obra de pintores como John Constable ou Jean-Baptiste-Camille Corot. Essa nova sintaxe pictórica que valorizava a percepção do mundo de acordo com uma impressão individual e contingente era, também, um significativo desenvolvimento da arte moderna que, nos anos 80 do século XX, ainda não havia recebido a devida atenção crítica. Mas no posicionamento de Galassi esta nova lógica representacional a partir da captação de fragmentos do mundo não só fora construída por artistas num momento anterior

⁴¹ Transcrevemos a passagem original em inglês: “Photography was not a bastard left by science on the doorstep of art, but a legitimate child of the Western pictorial tradition.” Ver Peter Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* (New York: Museum of Modern Art, 1981), 12.

⁴² Transcrevemos a passagem original em inglês: “The photographic section of the exhibition represents the considerable artistic capital that the best early photographers made of the new strategy, which painters had long been inventing and photographers could not avoid.” Ver “Advance Fact Sheet” do Museum of Modern Art, em Nova Iorque, e referente à exposição *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* (1981), acedido 29 outubro, 2014. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5886/releases/MOMA_1981_0017_17.pdf?2010.

ao advento da câmara fotográfica, como se associava às melhores fotografias dos fotógrafos pioneiros na medida em que a câmara era considerada uma ferramenta que selecionava um fragmento do mundo e não propriamente uma ferramenta que realizasse uma composição do mundo. Desse modo, a origem científica e técnica da fotografia era considerada inferior perante a individualidade do artista como, por outro lado, a individualidade do fotógrafo era apresentada como dependente da lição que este recebia das Belas-Artes. Ambivalência discursiva que caracterizou a modernidade entre a segunda metade do século XIX e o primeiro terço do século XX – o discurso de legitimação do meio fotográfico a partir de um confronto entre a arte e a técnica – e também, ambivalência discursiva que caracterizou o discurso pós-modernista sobre fotografia através da legitimação do meio a partir do debate entre a superioridade do contexto de significação no qual a fotografia estivesse inserida e a afirmação da essência da fotografia enquanto autonomia e validação da fotografia por si própria.

Quanto à origem discursiva da fotografia como desejo da invenção de uma ferramenta que representasse automaticamente uma vista da natureza e, por outro lado, a oscilação do discurso dos protofotógrafos entre a complexidade teórica e o pragmatismo técnico dos procedimentos e das experiências que possibilitaram o advento da fotografia, torna-se evidente a profundidade conceptual vivida no momento desta invenção moderna. Esta complexidade teórica da fotografia existe, também, no pensamento de Barthes e de Derrida. Como desenvolvemos de seguida, o interesse de Derrida pela fotografia afasta-se da fixação do registo e da sua relação com o referente tal como verificamos em Roland Barthes, assim como se afasta do interesse de Geoffrey Batchen enquanto historiador e curador de exposições de fotografia que promove a cultura material e vernacular deste meio de representação.⁴³

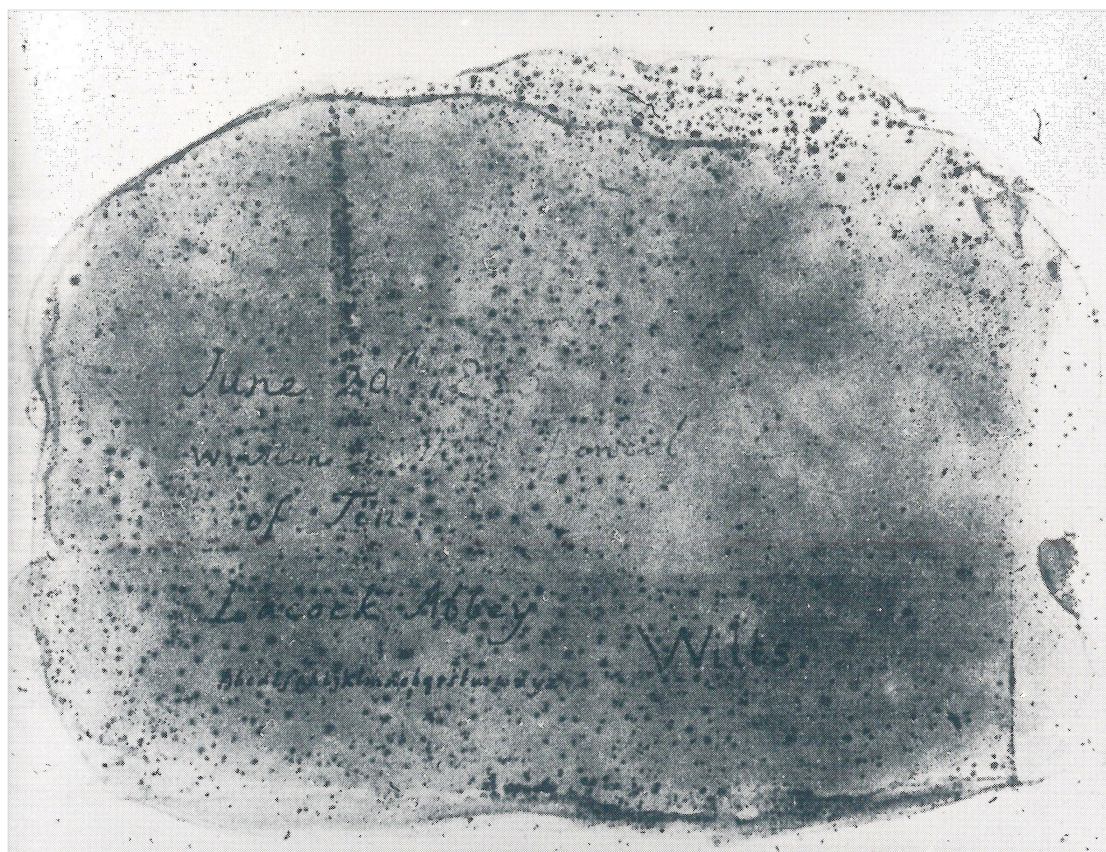
⁴³ Sobre o interesse de Batchen pelo uso vernacular da fotografia ver Geoffrey Batchen, “3 Vernacular Photographies,” in *Each Wild Idea: Writing, Photography, History* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2001), 56-80; Geoffrey Batchen, *Forget me Not: Photography and Remembrance* (Amsterdam, New York: Van Gogh Museum and Princeton Architectural Press, 2004); Geoffrey

No início da conversa *Copy, Archive, Signature*, Hubertus von Amelnunxten refere-se a uma imagem fotográfica de William Henry Fox Talbot na qual vemos escrito na caligrafia de Talbot a data “June 20th 1835” – não sendo legível se o ano corresponde, de facto, a 1835⁴⁴ – seguida da frase “written with a pencil of Tin”, a indicação do local “Lacock Abbey Wilts” e, por fim, a inscrição completa do alfabeto latino “abcdefghijklmnopqrstuvwxyz” [fig. 1].

A identificação da primeira fotografia de Talbot, tal como o refere Batchen, encontra-se envolta na incerteza histórica associada à conservação e à legibilidade dos espécimes que chegaram até nós e, por outro lado, também se encontra associada ao texto e às anotações de Talbot presentes nos seus livros de notas, correspondência, e documentos cuja publicação anunciaram o desenvolvimento da sua investigação sobre fotografia. O modo como Batchen enquadra este desenho fotogénico no qual Talbot usa a fotografia para representar a sua anotação caligráfica referente à data, ao local e à inscrição do alfabeto, pode ser sintetizado a partir de dois aspetos essenciais. Por um lado, a explicação da dificuldade histórica da identificação da primeira imagem fotográfica de Talbot considerando que o próprio data a sua conceção da fotografia em outubro de 1833, ao publicar o texto “Brief Historical Sketch of the Invention of the Art”, em 1844, como introdução da obra *The Pencil of Nature*. Assim, uma série de procedimentos experimentais, levados a cabo entre 1833 e 1844, associaram-se à realização de impressões por contacto de elementos vegetais, rendas, e fragmentos de texto, mas também se associaram à correspondência de Talbot, aos seus livros de notas e publicações de textos sobre os desenvolvimentos da sua investigação relativa à fotografia. No entanto, sobre essa imagem fotográfica de Talbot que inicia o diálogo entre Hubertus von Amelnunxten e Jacques Derrida, Batchen refere:

Batchen, Yoshiaki Kai and Masashi Kohara, *Suspending Time: Life – Photography – Death* (Shizuoka: Izu Photo Museum and Nohara, 2010).

⁴⁴ Hubertus von Amelnunxten identifica 1837, como a data escrita caligraficamente nesse desenho fotogénico. Ver Derrida, *Copy, Archive, Signature*, 1. Em *Burning with Desire*, Geoffrey Batchen identifica essa data como “183(?)5”. Ver Batchen, *Burning with Desire*, 147.



1. William Henry Fox Talbot, 20 de Junho de 183(?)5 escrito com lápis de estanho, Lacock Abbey Wilts.
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1835 (?), desenho fotogénico. The Smithsonian Institution.

Diversos historiadores referiram que a mais antiga das fotografias de Talbot que se conservaram é uma imagem da sua própria caligrafia. De 20 de Junho de 1835, deliberadamente repete as unidades básicas da escrita – as vinte e seis letras do alfabeto inglês. Mais tarde, o próprio Talbot recordará ter experimentado, no outono de 1834, realizar provas fotogénicas de “gravuras em cobre,” incluindo “entre outras vistas... uma da cidade de Genebra... que vimos da nossa janela” e “cópias de qualquer escrita.”⁴⁵

Os procedimentos e as ambições de Talbot são enquadrados por Batchen a partir da compreensão que os usos representacionais da fotografia seriam vastos e, ainda, o reconhecimento que as imagens de Talbot não eram acidentais ou arbitrárias mas resultado da sofisticação e do esclarecimento científico e cultural característico de determinados académicos e inventores vitorianos. Mas, e num segundo momento de enquadramento desta fotografia, Batchen refere-se a dois esquemas desenhados por Talbot nos seus cadernos de notas M e P e nos quais a noção fotográfica de negativo-positivo é pensada a partir do desenho de um esquema relativo ao campo de forças estabelecido entre dois ímanes. A conceção conceptual da identidade da fotografia foi, segundo Batchen, apresentada por Talbot a partir do funcionamento de um campo de forças estabelecido entre a polaridade de dois ímanes e cuja relação se complementa devido à reciprocidade que os caracteriza.

Esta reciprocidade é, também, identificada por Derrida embora a partir de um posicionamento diferente quanto a esse desenho fotogénico que fora introduzido na conversa por Hubertus von Amelnunxen. O historiador e teórico alemão da fotografia considera, a partir dessa imagem, a possibilidade de Talbot conceber a fotografia

⁴⁵ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “A number of historians have noted that the oldest of Talbot’s surviving photographs is an image of his own handwriting. Dated June 20, 1835, it self-consciously repeats the basic units of writing itself – the twenty-six letters of the English alphabet. Talbot himself later recalled experimenting in the autumn of 1834 with a means of making photogenic contact prints of “etchings on copperplate,” including “among other views... one of the city of Geneva... which we saw from our window” and “copies of any writing.”” Batchen, *Burning with Desire*, 144.

enquanto o primeiro meio de representação ótico a entrar no domínio da escrita e a colocar a codificação da escrita no campo da representação visual. Quanto ao modo como Derrida comenta essa imagem sintetiza, em grande medida, a sua compreensão do dispositivo fotográfico moderno: um processo de representação que se torna simultaneamente origem e arquivo, pois a cópia fotográfica é tanto ação como conservação. Mas a fotografia não corresponde, somente, à história de uma técnica associada a uma prótese ocular que surpreende a luz e a inscreve numa imagem que se converte num arquivo reproduzível. A fotografia recorda que a natureza já contém o interstício. Nas palavras de Derrida:

Mas na situação que estamos a evocar, temos que considerar, paradoxalmente, uma experiência do singular, do não-durável, do único que, no entanto, fosse suficientemente divisível de modo a que um arquivo se separasse: um arquivo permaneceria, sobreviveria, enquanto aquilo do qual é o arquivo teria desaparecido – um fenómeno normal – mas neste caso o arquivo não seria simplesmente a cópia, a reprodução ou a impressão de um outro presente. Se o arquivo é constituído pelo próprio presente é, portanto, necessário que o presente, na sua estrutura, seja divisível mesmo mantendo-se único, insubstituível e idêntico.⁴⁶

A fotografia enquanto tecnologia que desempenha um *miracle*,⁴⁷ na medida em que nos dá algo a ver foi associada, a partir de *La Chambre claire*, à especificidade de um meio de representação que assinala o referente. No entanto, o que é irredutivelmente específico do fotográfico é que a existência única do referente não se encontra na fotografia mas sim, suposta. De um modo paradoxal, o momento

⁴⁶ Nossa tradução livre da passagem inglesa que transcrevemos: “But in the situation that we are evoking, we have to do, paradoxically, with an experience of the singular, of the non-iterable, of the unique that would, however, be divisible enough for an archive to separate off from it somehow: an archive would remain; it would survive, whereas that of which it is the archive has disappeared – a normal phenomenon – but in this case the archive would not be simply the copy, the reproduction or the imprint of another present. If the archive is constituted by the present itself, it is therefore necessary that the present, in its structure, be divisible even while remaining unique, irreplaceable and self-identical.” Ver Derrida, *Copy, Archive, Signature*, 2-3.

⁴⁷ Derrida, *Copy, Archive, Signature*, 3.

único do acontecimento fotografado – pois a fotografia marca uma data – aquilo que corresponde a uma experiência singular associa-se à noção de arquivo, a algo que é separado desse momento irrepetível, algo que se divide a partir desse momento e se guarda. Assim, esta noção de arquivo torna-se um processo que não corresponde necessariamente à edificação posterior dos registos após a ação de fotografar mas, de facto, a um processo de registo e de arquivo já presente no ato de fotografar. Sendo assim, a ação de fotografar contém quer a experiência do acontecimento, esse momento único, quer uma divisão do acontecimento que separa aquilo que se arquiva e se guarda do fenómeno ou momento único que não se repete existencialmente.

Se Derrida concebe a possibilidade de uma mudança na conceção histórica da fotografia associada à própria possibilidade do desajuste do termo *fotografia* no contexto dos anos 90,⁴⁸ Barthes relaciona-se com a fotografia através de um desejo de neutro que vamos desenvolver enquanto necessidade do sujeito perder o medo da *imago*. Reconciliação e desdobramento de uma estrutura moderna de argumentação que, quanto à fotografia, também se estabeleceu a partir do confronto entre dois termos ou conceitos dos quais a vitória de um deles implicaria a derrota do outro. Entre diversos exemplos relativos ao que designamos como uma estrutura moderna de argumentação referente à fotografia nomeamos: arte *versus* técnica, negativo *versus* positivo, real *versus* representação, *studium versus punctum*.

E este processo no qual a argumentação moderna alicerçada no confronto entre dois termos dos quais um deverá superar o outro, contraposição que também se associa à fotografia, possibilitar-nos-á chegar a um atual interesse da teoria da fotografia enquanto desvio do *punctum* como dor pessoal e aproximação ao *punctum* enquanto sofrimento do outro. Regresso a documentos e fotografias onde o ser humano foi

⁴⁸ Sobre a possibilidade de um desajuste da designação *fotografia* no âmbito dos anos 90, Derrida afirma: “This question concerns, perhaps, the name *photography* and the relation between this name and a certain concept of photography. Its relation to a certain history of this concept – a history that may be finite, that may be reaching an end; a relation in any case with the finitude of this history.” Ibid., 5.

vítima de violência e, assim, o *punctum* corresponde hoje a uma dor social à possibilidade de um encontro em direção ao outro, e também, encontro e reenquadramento da ambivalência entre *studium* e *punctum* cuja compreensão segundo Barthes não era um confronto entre termos mas, muito mais significativamente, um processo em composição.

1.4. Considerações finais

Analizamos a posição de Geoffrey Batchen em *Burning with Desire* (1997) a partir, essencialmente, de dois momentos. Primeiro, consideramos a argumentação que Batchen estabelece entre o discurso formalista da teoria da fotografia – seguindo John Szarkowski, André Bazin, ou Peter Galassi – e o discurso pós-modernista da teoria da fotografia – seguindo Victor Burgin, Rosalind E. Krauss, Allan Sekula, e Abigail Solomon-Godeau – com o propósito de afirmar uma articulação com o discurso protofotográfico do final do século XVIII e do primeiro terço do século XIX. Batchen situa a origem da fotografia na conceptualização e nas experiências realizadas por diversos protofotógrafos entre 1790 e 1839. Regressar às fontes documentais históricas, aos textos e procedimentos levados a cabo por esses protagonistas possibilitou-lhe reequacionar a noção da origem da fotografia opondo-se à identificação do seu primeiro inventor, ou da primeira fotografia assim como, por outro lado, lhe possibilitou defender a importância histórica do objeto fotográfico no final dos anos 90 do século XX. Se os críticos e artistas anglo-americanos identificados por Batchen no âmbito do discurso pós-modernista da fotografia sustentaram a argumentação da impossibilidade da fotografia existir por si própria, ao se encontrar dependente de um determinado contexto de significação, por outro lado, Batchen posicionou o discurso e os procedimentos protofotográficos entre o discurso formalista caracterizado pela defesa da autonomia da fotografia enquanto meio de representação e o discurso pós-modernista caracterizado pela negação da autonomia da fotografia enquanto meio de representação. Mas muito

mais significativo do que esta tentativa de resolução da *querelle* entre modernistas e pós-modernistas foi a afirmação do desejo da invenção do meio fotográfico presente no discurso e nos procedimentos técnicos dos protofotógrafos. Desse modo, e num segundo momento, centramo-nos na constatação de Batchen do desejo da invenção da fotografia enquanto síntese teórica e técnica na qual se reúnem quer a ambivalência discursiva da fotografia assim como a objetividade dos procedimentos necessários para a realização e a materialização do objeto fotográfico moderno. A identificação do que Batchen designa como um desejo da invenção da fotografia patente num conjunto de autores foi relevante para regressarmos à ambivalência da fotografia enquanto ambivalência que se acentua discursiva e projetualmente no contexto da modernidade que no âmbito deste meio de representação, situamos entre 1840-1960. No entanto, Batchen não clarifica a ambivalência da fotografia como um processo ou um movimento intrínseco ao discurso e à prática fotográficos. Ao usar a *différance* derridiana enquanto método tende a estabelecer uma recorrente relação dialética entre sensível *versus* inteligível e, por isso, a reintroduzir a antinomia contestada por Derrida, assim como pelo desejo de neutro proposto por Roland Barthes no final dos anos 70 do século XX. O discurso barthesiano sobre fotografia, especificamente a obra *La Chambre claire*, foi sendo compreendido seguindo esse mesmo processo de contraposição entre, por exemplo, as fotografias publicadas na obra *versus* a imaterialidade da fotografia do Jardim de Inverno. A ambivalência do meio fotográfico enquanto ferramenta passível de uma revolução cultural e, por outro, acessível à massificação espoletada com o capitalismo e ao gosto popular fora alvo da reflexão de Walter Benjamin em “Pequena história da fotografia” (1931). A partir do delineamento traçado, no “Capítulo 2: O regresso da imagem e a fotografia como diferença” vamos analisar a importância do *detalhe* enquanto categoria moderna associada à prática do fotógrafo e ao objeto fotográfico entre 1840 e 1960. Se Batchen assinala o contributo derridiano para uma compreensão crítica que coloca em causa a necessidade de relações terminológicas antagónicas não realiza, de facto, a necessária mediação entre a noção de desejo de

neutro em Barthes enquanto herdeira da *différance* derridiana. Consideramos a importância do discurso moderno e da prática moderna da fotografia alicerçados na categoria do detalhe e do *punctum* a partir da exposição *The Family of Man* (1955) que afirmamos enquanto momento charneira de reequacionamento desse mesmo discurso e prática do fotográfico. E esse momento de contestação e redefinição da modernidade associa-se, também, com os primeiros textos barthesianos sobre fotografia. De seguida, alargamos a compreensão do cânone barthesiano da fotografia através da ligação entre o *punctum* e o desejo de neutro como modo do sujeito perder o medo da *imago*.

2. O regresso da imagem e a fotografia como diferença⁴⁹

2.1. *Ring-around-the-rosy*: o humanismo circular de Edward Steichen

A exposição de fotografia *The Family of Man*,⁵⁰ comissariada por Edward Steichen⁵¹ enquanto diretor do Departamento de Fotografia do *Museum of Modern Art* em Nova Iorque, e patente ao público de 24 de janeiro a 8 de maio de 1955, redefiniu a importância do contexto expositivo na receção da fotografia. Com a intenção de promover e evidenciar a *afinidade* entre as experiências de vida de seres humanos de todo o mundo, esta montagem de quinhentas e três fotografias, maioritariamente a preto e branco, correspondeu a uma criteriosa seleção e relação entre os diversos painéis expostos, as suas escalas e a utilização de citações e de

⁴⁹ A relação entre a fotografia e a diferença como um processo moderno de ordenação e de mapeamento do mundo, tal como a desenvolvemos neste capítulo, foi apresentada a 20 de novembro de 2012, na comunicação “Fotografia e corpo diferenciado” no Colóquio *Um Olhar sobre a História da Cultura Visual da Medicina em Portugal*, organizado pelo Professor Doutor António Fernando Cascais (Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens – CECL, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa).

⁵⁰ A exposição *The Family of Man* percorreu o mundo e foi exibida em mais de 150 museus. Em 1994 foi instalada como exposição permanente no Château de Clervaux no Luxemburgo e, em 2003, foi registada pela UNESCO como Memória do Mundo.

⁵¹ Seguindo o enquadramento realizado por Olivier Lugon sobre o reconhecimento da carreira multifacetada de Edward Steichen, este pode ser considerado como um dos maiores fotógrafos do século XX. Discípulo de Alfred Stieglitz, por volta de 1900, com apenas 21 anos, era o responsável pela identidade gráfica da revista *Camera Work* e pela Galeria 291, em Nova Iorque, na qual a fotografia foi apresentada de modo a proporcionar ao visitante uma contemplação privada e intimista. Na Primeira Grande Guerra foi pioneiro no campo da fotografia aérea enquanto serviu ao lado da França e das forças aliadas. No início dos anos 20, a ~~conexão~~ intimista das exposições de fotografia na Galeria 291 que ligavam a fotografia a um público de elite foi alterada devido à separação entre Stieglitz e Steichen. O impacto público e a proliferação massiva da fotografia impressa por meios de comunicação de massas estava agora no centro dos interesses de Steichen que se dedicava à fotografia de moda e de publicidade. Nos anos 30, descobre a utilização da fotografia em grandes painéis, o que reforçou o seu interesse em promover imagens modernas ligadas à máquina, à arquitetura e a uma monumentalidade pública. Na Segunda Grande Guerra foi fotojornalista e documentarista para a Marinha dos Estados Unidos. No início dos anos 40, organizou *Road to Victory* (1942), uma exposição de propaganda cuja intenção foi reforçar o apoio público para que a América participasse na Segunda Grande Guerra e, seguindo a estratégia a partir da qual “The show is a moving picture,” organizou a exposição *Power in the Pacific* (1945). Devido ao sucesso dessas exposições foi convidado a assumir o cargo de diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, o qual exerceu entre 1947-1961. Ao longo do período que esteve associado ao museu organizou diversas exposições de fotografia, entre as quais e para além das referidas, destacamos: *In and Out of Focus: A Survey of Today's Photography* (1948), *Color Photography* (1950), *Abstraction in Photography* (1951), *Diogenes with a Camera* (1952), *The Family of Man* (1955), e *Steichen the Photographer* (1961). Esta última exposição levou-o a organizar a exposição sobre a sua própria obra enquanto fotógrafo e curador. Ver Olivier Lugon, “Edward Steichen as Exhibition Designer,” in *Edward Steichen: Lives in Photography*, ed. Todd Brandow and William A. Ewing (Minneapolis, Lausanne: Foundation for the Exhibition of Photography and the Musée de l’Elysée, 2007), 266-273.

aforismos que acompanhavam os núcleos temáticos da exposição.⁵² O percurso dos visitantes foi pautado por um confronto com sequências de fotografias que mostravam a vida quotidiana de qualquer ser humano desde o seu nascimento até à sua morte, e que comunicavam a alegria, a vida em família, o trabalho, as privações da guerra e a esperança enquanto sentimentos que unem diversos povos. Uma clara influência do *layout* da revista *Life* através da apresentação de imagens da atualidade pública e política dos anos 50 como a transparência a cores da nuvem em forma de cogumelo, com cerca de 183 x 244 cm, da detonação do teste nuclear americano *Mike*, em 1952. Mas também a partir da apresentação de imagens que se tornaram emblemáticas devido à sua própria intemporalidade e ao seu otimismo, como foi o caso da fotografia de Eugene V. Harris, de 1954, do menino peruano a tocar flauta que por se encontrar sem legenda e em diversas páginas ao longo do catálogo se tornou no próprio *leitmotiv* da exposição.

Vamos considerar a montagem e a receção da exposição *The Family of Man*, como um momento charneira para a redefinição da modernidade da fotografia a partir do final dos anos 50 e o final dos anos 70 do século XX. O significado da fotografia passou a estar dependente do reconhecimento por parte do espectador de certas características formais e ideológicas da cultura visual moderna, às quais começou a associar o que podemos designar como um processo de deslocação da imagem, ou um efeito de paralaxe que passa a caracterizar a redefinição da modernidade da fotografia nos anos 50 e 70. Este desdobramento da imagem, como se evocasse

⁵² Entre as diversas áreas temáticas da exposição assinalamos: amantes, parto, mães e crianças, crianças a brincar, crianças pensativas, pais e filhos, agricultura, trabalho, dança, música, *ring-around-the-rosy stand*, aprendizagem, sonhadores, religião, tempos difíceis e fome, a desumanidade do homem com o homem, rebeldes, juventude, justiça, debate público, rostos da guerra, transparência iluminada da explosão da bomba de hidrogénio *Mike*, ONU, e crianças. Sobre as citações presentes na exposição e que pautavam a receção das fotografias Roland Barthes afirmou: “ces citations sont souvent des proverbes « primitifs », des versets de l’Ancien Testament; ils définissent tous une sagesse éternelle, un ordre d’affirmations évadé de l’Histoire: « La Terre est une mère qui ne périt jamais, Mange le pain et le sel et dis la vérité, etc. »; c’est le règne des vérités gnomiques, la jonction des âges de l’humanité, au degré le plus neutre de leur identité, là où l’évidence du truisme n’a plus de valeur qu’au sein d’un langage purement « poétique ».” Ver Roland Barthes, “La grande famille des hommes,” in *Mythologies*, ed. Éric Marty, *Roland Barthes Œuvres complètes. Tome I, 1942-1961* (Paris: Seuil, 2002), 807.

sobre quem a observa a sua simultaneidade, a sua presença onde se encontra mas também noutra lugar foi consequência da sua circulação e do seu regresso como se tivesse uma vitalidade e vontade próprias. No final dos anos 50, e de acordo com o nosso argumento que parte da exposição *The Family of Man*, afirmamos que o espectador já fora educado para compreender a fotografia da cultura visual moderna que identificamos entre 1840 e os anos 50 pois, na época, já havia assimilado essa lição sobre a novidade técnica do registo fotográfico. A fotografia era uma representação do real cheia de detalhes e de pormenores que possibilitavam a ilustração de diferenças sociais, como a diferença da vida de povos longínquos que se revelavam exóticos nos grandes centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos, a diferença entre composições fotográficas abstratas e composições figurativas, bem como a diferença entre fotografias da vida na cidade e fotografias da reconstrução da cidade em períodos de pós-guerra.

Através da receção de *The Family of Man*, que analisamos a partir dos contextos americano e europeu, é nosso propósito defender que a atual construção do significado da fotografia se realiza através de um jogo entre a diferença potenciada pela fotografia no âmbito da cultura visual moderna entre 1840 e a primeira metade do século XX, e um efeito de paralaxe que associamos à circulação e à receção da imagem acentuados entre os anos 50 e 70 do século XX. Hoje as imagens são compreendidas pelo que ecoam da herança da cultura visual moderna e, também, pelo que ecoam devido à sua errância acentuada por diversos meios de difusão e de reprodução de imagens. E nesta relação entre o reconhecimento do espectador de determinados traços modernos presentes nas imagens e a sua deslocação sobre diversos suportes o que acaba por desencadear a impossibilidade da sua total fixação desencadeia-se, sobre o sujeito, um efeito de paralaxe ao percecionar imagens latentes, imagens que regressam.

O que designamos como a diferença potenciada pela fotografia na cultura visual moderna entre 1840 e 1960 corresponde à importância do detalhe e do pormenor

fotográficos na representação de diferenças entre classes sociais a partir do retrato fotográfico. Por outro lado, a fotografia também possibilitava o registo de macro e micro enquadramentos do real como ainda não haviam sido percecionados, assim como a representação de novas formas abstratas da vanguarda artística do início do século XX, que se diferenciavam dos cânones estéticos do desenho e da pintura do século XIX. Quanto ao efeito de paralaxe intensificado sobre o espectador a partir dos anos 50, usando esta relação metafórica com as câmaras fotográficas de visor direto, muito populares na época, referimos que a imagem só é compreendida na medida em que o espectador, de um modo mais ou menos consciente, lhe sobrepõe outras imagens. Ao circular por diversos suportes e sistemas de reprodução, a imagem torna-se uma entidade nunca totalmente fixada, regressando a mesma, ligeiramente reenquadrada, ou convocando outras que ao se associarem à primeira tornam o espectador num sujeito ativo e passivo. O espectador é, paradoxalmente, convocado a reconhecer sobre a imagem que percebe traços formais característicos de imagens da cultura visual moderna assim como, por outro lado, deve compreender como que uma determinada autonomia da imagem. De acordo com a interpretação de W.J.T. Mitchell, em grande medida postulada no final dos anos 90, sobre a falácia das imagens enquanto meros instrumentos ou agentes de dominação e de persuasão também nos associamos a uma compreensão mais subtil que coloque o espectador num jogo de percepção e de interpretação:

Proponho uma abordagem que espero que seja mais subtil e equilibrada situada no equívoco entre a imagem enquanto instrumento e enquanto agente: por um lado, a imagem enquanto ferramenta de manipulação e, por outro lado, a imagem como uma fonte aparentemente autónoma dos seus próprios propósitos e significados.⁵³

⁵³ Nossa tradução livre da passagem original que transcrevemos: “I propose what I hope is a more nuanced and balanced approach located in the equivocation between the visual image as instrument and agency: the image as a tool for manipulation on the one hand, and as an apparently autonomous source of its own purposes and meanings on the other.” Ver W.J.T. Mitchell, “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture,” in *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), 351.

Uma fantasmagoria da imagem que significa, por vezes, e de um modo literal, tornar a vê-la, perceber a sua circulação em diversos meios de reprodução e de difusão, pois revemos um arquivo cultural, popular e mediático de imagens. Desse modo, o espectador realiza sobre a imagem que observa o ajuste necessário das imagens que já viu mas, nesse processo, o que já foi visto não corresponde somente à repetição ou ao regresso de imagens do passado mas, precisamente, a uma contaminação entre diversas imagens.

No momento em que a fotografia se estabeleceu como um meio de representação, entre a segunda metade de oitocentos e o término da Segunda Grande Guerra, determinados estigmas de classe, determinadas propostas artísticas, assim como a defesa do pensamento racional estruturavam um modo de vida na cidade. Referimo-nos, por exemplo, à diferença entre o retrato burguês e o retrato criminal, à diferença entre a experimentação modernista com a câmara fotográfica e a tradição de cânones de representação figurativos oriundos da pintura ou do desenho assim como, à diferença entre a efetiva possibilidade da fotografia fixar qualquer acontecimento e a intenção de apresentar o real como se se tratasse de uma montagem linear. Esse encadeamento mostrava o significado do mundo através de uma explicação visual que também educava o sujeito perante a validade cultural, social e técnica da modernidade.⁵⁴ Do mesmo modo que a linha-de-montagem na fábrica difundia diariamente a validade de uma estrutura organizacional centrada num encadeamento entre a parte e o todo, por outro lado, também a educação cultural e política do povo se realizava através da montagem e da apresentação de sequências de fotografias.⁵⁵

⁵⁴ Sobre a construção do olhar moderno no contexto de um modo de vida citadino proporcionado pela cidade industrializada entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, ver Maria João Baltazar, *O Olhar Moderno: A Fotografia enquanto Objecto e Memória* (Matosinhos: ESAD, 2009).

⁵⁵ Penny Sparke analisa a relação entre o crescente desenvolvimento da indústria associado à vida moderna nas grandes cidades ocidentais entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, destacando a valorização da racionalidade e da eficiência como valores do trabalho fabril que transitam para o domínio privado e doméstico no âmbito da gestão familiar, da educação e de uma propensão para o consumo: “Taylorism, a scientific measuring system which analysed ways in which

Contudo, na exposição *The Family of Man*, a ilustração fotográfica da diferença caracterizou-se por uma montagem formal e temática das afinidades humanas consideradas presentes em diversos povos. Na época, era a própria cultura visual⁵⁶ que se transformava como consequência de um esgotamento de determinadas utopias modernistas. A crença na técnica, na razão, a proposta de universalidade cultural, assim como a defesa de valores sociais e políticos promovidos por ideais marxistas europeus perdia a coesão utópica do início do século XX. Era evidente, já nos anos 50, um crescente desconforto público quanto à promoção ideológica da infalibilidade da máquina e da razão. Cerca de dez anos após a destruição de vários centros históricos europeus durante a Segunda Grande Guerra, após os bombardeamentos americanos de Hiroshima e Nagasaki, e os Julgamentos de Nuremberg, se então se reestabeleceram determinados valores sociais e democráticos como a promoção da igualdade e da liberdade do ser humano, foi num contexto político no qual também se afirmava uma economia capitalista à escala global. Um processo de mestiçagem entre certos traços culturais europeus do início do século XX e um modo de vida americano, ou o nó górdio fundamental para

tasks were carried out and which suggested more efficient time-saving alternatives, was in evidence in the office and the factory, imposing a strong ethos of rationalism in the workplace. The desire for rationality in this context as a means of enhancing productive efficiency was transferred from the factory and office into the domestic arena a few years later.” Ver Penny Sparke, “The Impact of Technology: New production methods, new materials,” in *An Introduction to Design and Culture: 1900 to the Present* (London: Routledge, 2006), 39. Na introdução do primeiro volume da história sobre *photobooks* de Martin Parr e Gerry Badger, a relação entre a fotografia e o objeto editorial é referida nos seguintes termos: “From the very beginnings of the photographic medium, photography and publishing have gone hand in hand. The first great artistic statement in photography was not a single image but William Henry Fox Talbot’s book *The Pencil of Nature*, published as a part-work between 1844 and 1846. [...] In the 1920s and 1930s particularly, the photobook became an essential tool of the documentary movements in the United States, Western Europe and Soviet Union, to be used for the purposes of information or propaganda. In that period, too, photographers and artists from the modernist avant garde combined with typographers and designers to explore the photographic medium in multi-faceted and diverse ways, finding a new freedom of expression for the notion of photography as a dynamic and socially progressive force in art. Not only new concepts of what photography might achieve, but also new forms for the photobook were developed during this astonishingly creative epoch for all the arts, and laid the groundwork for the development of the genre after World War II, not just for photographers’ ‘personal’ work but for political or commercial purposes.” Ver Martin Parr e Gerry Badger, “Introduction. The Photobook: Between the Novel and Film,” in *The Photobook: A History volume I* (London: Phaidon, 2004), 10.

⁵⁶ Sobre a nossa utilização do termo *cultura visual*, de acordo com o posicionamento de W.J.T. Mitchell, ver a nota 10 do capítulo “1. A origem da fotografia: Batchen, Barthes e Derrida,” e sobre a cultura visual moderna oitocentista, segundo o posicionamento de Vanessa R. Schwartz e Jeannene M. Przyblyski, ver a nota 26 do mesmo capítulo.

compreendermos a construção social do significado da fotografia entre os anos 50 e 70 do século XX.

A partir do final dos anos 50, a construção social do significado da fotografia passou a corresponder a um processo de reconhecimento de determinados traços da modernidade fotográfica – entre os quais, como exemplo, as formas abstratas captadas na cidade, o registo a preto e branco, a vida quotidiana – e a um efeito de deslocamento da imagem como consequência do próprio estabelecimento da cultura visual moderna. Se a fotografia é ontologicamente um meio moderno de representação do real, significa que fomentou a educação visual e ideológica do sujeito para que compreendesse e afirmasse uma cultura visual urbana sustentada tanto na superioridade técnica do registo realizado com a câmara fotográfica, como no próprio alcance ideológico proporcionado pela montagem desses registos.

The Family of Man correspondeu a uma apresentação da vida necessariamente ligada à fé na humanidade assim como à própria intemporalidade de eventos cujo carácter cíclico nos devia alertar sobre o quanto somos próximos e o quanto devemos aprender com todos os povos. Como refere Sarah E. James sobre a perspetiva americana presente na montagem desta exposição para as massas:

Uma grande parte das imagens em *The Family of Man* foram selecionadas a partir dos arquivos da popular revista semanal *Life*, que foi a pioneira do fotojornalismo populista na América desde 1936 e que atingiu a sua maior circulação nos anos 50. A revista retratou o mundo através de uma perspetiva flagrantemente americana. De facto, nos anos 40, Henry Luce enquanto dono da *Life* tinha-a usado para celebrar “O Século Americano” anunciando os valores dessa nação como a luz que guiava o mundo.⁵⁷

⁵⁷ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “A large proportion of the images in *The Family of Man* were selected from the archives of the popular weekly magazine *Life*, which pioneered populist photojournalism in America from 1936 and reached its greatest circulation in the 1950s. The magazine pictured the world from a glaringly American perspective. Indeed, in the 1940s, *Life*’s owner Henry Luce had used the magazine to celebrate ‘The American Century’, announcing that nation’s values as the world’s guiding light.” Ver Sarah E. James, “A

O próprio Steichen, na introdução do catálogo da exposição definiu-a como “um espelho dos elementos universais e das emoções do quotidiano da vida – como um espelho da unidade essencial da humanidade presente em todo o mundo.”⁵⁸ o que se traduziu numa ambiciosa e complexa organização dos diversos espaços expositivos que a acolheram, e da própria conceção do catálogo como se descreverá a diante. A partir de junho de 1955 e até novembro de 1956, o circuito americano da exposição levou-a às cidades de Minneapolis, Dallas, Cleveland, Philadelphia, Baltimore e Pittsburgh. As cinco réplicas da exposição original apresentada no MoMA possibilitaram a sua itinerância por trinta e oito países e quando finalmente encerrou, em 1961, seis anos após a sua inauguração, havia sido visitada por mais de nove milhões de pessoas.⁵⁹

Contudo, uma compreensão de *The Family of Man* enquanto mera encenação visual de um humanismo americanizado e difundido à escala global, não identifica quer as suas raízes europeias associadas à montagem de uma exposição cuja herança é modernista, bem como a importância do espectador para a construção do significado da fotografia a partir dos anos 50. Como refere Sarah E. James, a análise realizada

Post-Fascist *Family of Man*? Cold War Humanism, Democracy and Photography in Germany,” *Oxford Art Journal* 35, no. 3 (December 2012): 315.

⁵⁸ Nossa tradução da passagem original que transcrevemos: “a mirror of the universal elements and emotions in the everydayness of life – as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world.” Ver Edward Steichen, “Introduction,” in *The Family of Man* (New York: The Maco Magazine Corporation and The Museum of Modern Art, 1955), 4.

⁵⁹ Entre os diversos países que acolheram a exposição destacamos a sua apresentação no Musée national d’art moderne em Paris (França, 20 janeiro a 26 fevereiro de 1956), no Estabelecimento Comercial Takashimaya em Tóquio (Japão, c. março-abril de 1956), na Galeria Jehangir em Bombaim (Índia, 18 junho a 12 julho de 1956), no Royal Festival Hall em Londres (Inglaterra, 2 a 31 de agosto de 1956), no Palazzo Venezia em Roma (Itália, 2 a 22 de novembro de 1956), no Pavilhão Governamental em Joanesburgo (África do Sul, 30 agosto a 13 setembro de 1958). Ver Jorge Ribalta et. al., *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009), 428-431. Sobre a receção da exposição *The Family of Man* em Portugal, António Sena diz-nos: “A exposição *THE FAMILY OF MAN* (1955) – da qual tinha sido publicado o convite-programa na revista *FOTOGRAFIA*, em Março de 1954 – não tinha vindo a Portugal mas o filme-documentário foi divulgado pela embaixada americana nalguns Clubes. Em contrapartida, o livro/catálogo teve alguma projecção. O *BOLETIM DO GRUPO CAMARA* dizia que se abordava o valor humano, em prejuízo do artístico. Em relação ao movimento Fotoform – posteriormente designado de Subjektive Fotografie, iniciado por Otto Steinert, em 1950, após a Guerra e a clausura nazi, e que propunha uma pesquisa abstracta –, a adesão é igualmente contida e reservada.” Ver António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997* (Porto: Porto Editora, 1998), 280.

por Kristen Gresh⁶⁰ quanto ao enquadramento das raízes europeias da exposição, assim como a análise realizada por Eric Sandeen⁶¹ quanto à importância da recepção mundial da exposição, são contributos valiosos embora não examinem a relação de *The Family of Man* com as suas raízes alemãs no âmbito de um contexto anterior à guerra bem como no âmbito da sua recepção alemã no contexto da Guerra Fria. A análise de Viktoria Schmidt-Linsenhoff⁶² apresenta a relação da exposição com a Alemanha a partir de uma evidente supressão do Holocausto: a proposta de um humanismo mundial seria comprometida com a apresentação de fotografias de campos de concentração – como as realizadas por Margaret Bourke-White, George Rodger, Lee Miller, ou David Seymour, todos fotógrafos que trabalhavam para a *Life* – e por isso, Steichen evita confrontar o espectador com Auschwitz devido à sua intenção de construir uma representação coerente do humanismo ocidental.

Mas quanto ao papel do espectador, considerando que a própria noção de espectador foi também alargada perante uma tradicional recepção da fotografia num espaço expositivo, e quanto à recepção do significado dessas fotografias foi assinalado, de um modo genérico, que uma massa anónima de sujeitos assimilava e passivamente se identificava com essa proposta de um humanismo “vulgar, idealizado, sentimentalizado, instrumentalizador, ideológico, kitsch, burguês, capitalista, imperialista, patriótico e neocolonialista.”⁶³ Neste ponto, consideramos ser relevante analisarmos *The Family of Man* a partir da sua herança quanto à cultura visual moderna da fotografia e a representação da diferença para, de seguida, a compreendermos como um momento charneira no estabelecimento da recepção da

⁶⁰ Kristen Gresh, “The European Roots of The Family of Man,” *The History of Photography Special Issue on the Family of Man* 29, no. 4 (Winter 2005): 331-343.

⁶¹ Eric Sandeen, “The International Reception of The Family of Man,” *The History of Photography Special Issue on the Family of Man* 29, no. 4 (Winter 2005): 344-354.

⁶² Viktoria Schmidt-Linsenhoff, “Denied images. ‘The Family of Man’ and the Shoa,” in *The Family of Man 1955-2001. Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, eds. Jean Back and Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Berlin: Jonas Verlag, 2004), 81-99.

⁶³ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “vulgar, idealised, sentimentalised, instrumentalising, ideological, kitsch, bourgeois, capitalist, imperialist, patriarchal, and neo-colonialist.” Ver E. James, “A Post-Fascist *Family of Man*?,” 318.

fotografia entre o final dos anos 50 e 70. Após a década de 50 do século XX, a fotografia vai evidenciar alguns traços formais e ideológicos da fotografia moderna mas vai solicitar ao espectador uma autonomia crítica quanto à identificação da diferença como categoria central da fotografia. O espectador foi educado para ver e acreditar na evidência da diferença a partir da fotografia devido à fixação e à nitidez deste processo de representação. Mas a partir da exposição *The Family of Man*, a fotografia passa a habitar num amplo circuito de difusão e de receção de imagens, reaparecendo, sendo reenquadrada ou citada e, desse modo, passa a solicitar ao espectador a sua capacidade para compreender diversos contextos de significação. A nitidez da diferença que consideramos essencial na fotografia entre 1840 e 1955, dá lugar à deslocação da imagem: é a mesma e contudo reproduzida noutro lugar, ou outra ligeiramente diferente à qual se associam imagens latentes. Este processo de migração da imagem foi consequência do estabelecimento da cultura visual moderna, ou seja, o espectador assimilou a importância dos novos meios de representação modernos como a câmara fotográfica e a câmara de filmar, e a sua importância para o estabelecimento e a representação da diferença. Mas, por outro lado, este processo de migração da imagem também se associou à contestação e ao alargamento da fotografia moderna, pois a superioridade atribuída à novidade de ferramentas como a câmara fotográfica ou a câmara de filmar cede lugar à importância da circulação e à importância da sobreposição de imagens. A coesão moderna da representação da diferença e do detalhe dirige-se para a percepção da imagem em estado latente, a sua sobreposição, mestiçagem.

Para que o espectador, após o final dos anos 50, viesse a compreender que a fotografia que observava também se relacionava com outras que já havia observado, foi necessário que a conceção do design da exposição de *The Family of Man*, realizado em parceria por Steichen e o arquiteto Paul Rudolph, possibilitasse o posicionamento do espectador no próprio centro de uma encenação que tanto o absorvia como o excluía. O excesso visual desse mosaico que desafiava o carácter

estático associado à comum recepção da fotografia numa exposição, era devido à percepção de várias fotografias com diferentes escalas e em diversos planos enquanto promoção de um vasto campo perceptivo. Devido ao número de fotografias que se encontravam suspensas e não tradicionalmente fixadas nas paredes da galeria ou do museu, a sua apresentação possibilitou um campo de visão em profundidade e a interligação do espaço expositivo proporcionando, literalmente, que os visitantes se observassem entre si. Através dos diferentes planos e das diferentes camadas de informação, o espectador alargou o seu campo de visão de acordo com a eliminação de barreiras tal como, no final dos anos 30, havia sido postulado por Herbert Bayer enquanto princípio do design de exposições:

através do movimento do olho, da cabeça, ou do corpo, o campo de visão é alargado. também se torna maior com o aumento da distância entre o olho e o objeto.

a visão normal é horizontal. mas, no entanto, como a perspectiva pode ser consideravelmente aumentada, encontra-se aqui um tema elementar do design. até hoje, tem sido pouco utilizado.⁶⁴

Quando, em 1938, Herbert Bayer é chamado pelo MoMA para conceber o design da exposição da escola de design Bauhaus, vai emigrar da Alemanha nazi para Nova Iorque e reenquadrar, no âmbito da América dos anos 40, a sua herança como estudante e como professor na Bauhaus, a influência que recebeu do construtivista russo El Lissitzky, e a sua cultura visual modernista. No contexto europeu dos anos 20, Bayer afirmou a novidade cultural proporcionada por um modo de vida moderno, necessariamente urbano e cuja aceleração característica de novos meios

⁶⁴ Este texto de Herbert Bayer foi publicado, intencionalmente, com o texto em caixa baixa devido à sua herança cultural modernista e à sua experimentação para o estabelecimento e a definição da universalidade da tipografia. Nossa tradução livre da passagem que transcrevemos: “by means of movement of the eye, of the head, or of the body, the field of vision is extended. it also becomes larger with increasing distance between the eye and the object.

normal sight is horizontal. since, however, the perspective may be so greatly enlarged, there lies here an elementary motif of design. up to the present time, it has been little used.” Ver Herbert Bayer, “Fundamentals of Exhibition Design,” *PM 6 (Production Manager)*, no. 2 (December 1939 – January 1940): 23.

de captação e de reprodução de imagens, assim como de novos meios de transporte, de comunicação e de circulação da informação, bem como de bens de consumo no espaço público o levaram à convicção “que o ritmo rapidamente acelerado da vida moderna solicitou uma forma condensada e intensificada de comunicação pública, utilizando meios visuais assim como meios de escrita.”⁶⁵ O design expositivo para *The Family of Man* ecoava, por isso, a parceria entre Steichen e Bayer no projeto da exposição de fotografia *Road to Victory* (1942). Quanto ao design expositivo para a grande família do homem, também devia submergir o espectador numa experiência que implicasse tanto a percepção das fotografias que acompanhavam o percurso das áreas e dos subtemas apresentados, como a compreensão dos olhares, dos gestos e das expressões dos outros espectadores. Por um lado, a montagem dinâmica de uma exposição com diversos núcleos temáticos e, por outro, a possibilidade do espectador se observar, como se de um espelho se tratasse, no entusiasmo, na atenção ou na seriedade dos diversos espectadores. Efeito que nos parece muito determinante, na medida em que a própria disposição do espaço e das fotografias desencadeava, por isso, um desdobramento *in loco* da exposição e, de acordo com a perspicácia de cada um, tão presente nas fotografias expostas como no próprio fluxo dos visitantes.

A migração de traços da cultura europeia modernista para a América, assim como a promoção de um modo de vida americano enquanto exemplo da vida doméstica a ser emulado pela Europa, verificou-se entre o final dos anos 30 e os anos 50. A exposição *The Family of Man* enquadrava-se nos programas americanos de democratização e, assim, a diversidade de produtos e de eletrodomésticos presentes no lar americano também se associavam à agenda política e militar de Eisenhower. A ameaça da destruição nuclear, que Steichen introduziu na exposição na

⁶⁵ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “the rapidly accelerating tempo of modern life called for a condensed, intensified form of public communication, employing visual as well as written means.” Ver Christopher Phillips, “Steichen’s ‘Road to Victory,’” in *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*, Jorge Ribalta et. al. (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009), 374.

representação distanciada do plano geral da nuvem em forma de cogumelo da detonação do teste *Mike*, caracterizou a posição americana contra os valores do comunismo ao longo da Guerra Fria.

A fotografia de Wayne Miller,⁶⁶ na qual vemos a sua mulher e os quatro filhos diante da única imagem a cores presente na exposição *The Family of Man* no MoMA, sintetiza um perturbador jogo de olhares e uma versão mais negra do *stand Ring-around-the-rosy* [fig. 2].⁶⁷ A mãe, de costas para nós, está em frente à transparência da detonação do teste nuclear *Mike*, de 1952. A filha mais velha observa a atenção com que os dois irmãos do meio olham para a mãe como se a interrogassem, enquanto o filho mais novo, cujo movimento de arrasto nos indica que corre em direção ao fotógrafo, ao pai, revela essa presença em fora de campo e convoca-o para que esteja presente. Através desta fotografia, Joan Miller, os filhos, a imagem de *Mike*, Wayne Miller, e nós, replicamos a roda infantil que na exposição representava a sequência circular das fotografias de diversas crianças de mãos dadas que se encontrava no núcleo temático *Ring-around-the-rosy*. Mas a nossa nova versão dessa lengalenga infantil contém em estado latente essa versão harmoniosa e universal proposta por Steichen, que reaparece agora, embora o seu

⁶⁶ O fotógrafo Wayne Miller foi o assistente de Steichen para a seleção e a organização de *The Family of Man*, nas palavras de Steichen: “The Museum engaged Wayne Miller as my assistant. We circulated our requests for photographs to magazines, clubs, and societies, as well as to individual photographers all over the world. [...] In addition to the photographs that arrived in response to our invitation, Wayne Miller personally went through more than two million photographs in various collections in the country. We amassed a preliminary collection of about ten thousand prints, and from these we selected the material to make up the exhibition.” Ver Edward Steichen, “13 The Museum of Modern Art and ‘The Family of Man,’” in *Steichen: A Life in Photography* (New York: Doubleday & Company and The Museum of Modern Art, 1963), n.p.

⁶⁷ O arquivo on-line da Magnum no qual se encontra esta fotografia de Wayne Miller indicava, a 17 de julho de 2014, a data de 1953. Devido à incoerência com a abertura da exposição *The Family of Man*, no MoMA, em 1955, questionamos Michelle Harvey do arquivo do MoMA que nos referiu, em e-mail de 29 de julho: “We are not sure why the image you found on the Magnum Photos Web site indicates that it was taken in 1953. *The Family of Man* was on view at MoMA from January 24-May 8, 1955, and then went on the travel in several versions. The MoMA Archives does not hold a copy of the photograph in question, so we have no additional information about it. It is too dark for us to easily determine whether it was taken in the MoMA galleries or not. We recommend you contact Magnum directly for more information on this photograph.” Após questionarmos Matthew Murphy do arquivo da Magnum obtivemos a seguinte resposta, por e-mail, a 31 de julho de 2014: “The 1953 date was incorrect and it’s now been changed. True date in February, 1955 (day unknown) and it was taken at MoMA.”



2. **Wayne Miller**, a esposa de Miller e os seus filhos em frente à imagem da detonação do teste nuclear *Mike*, em 1952, presente na exposição *The Family of Man*, Nova Iorque, MoMA, fevereiro de 1955.

movimento circular se encontre ameaçado, podendo ser interrompido a qualquer momento e de acordo com a própria origem histórica dessa brincadeira de crianças. Segundo a análise de Iona e Peter Opie sobre literatura infantil, publicada em *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (1951), a rima tem como origem a morte devido à Grande Peste inglesa do século XVII. Após a Segunda Grande Guerra, a explicação para essa brincadeira na qual crianças rodam entre si com as mãos dadas e repetem uma lengalenga até que, por fim, se atiram ao chão – na versão tradicional americana da lengalenga ouve-se: “Ring-a-round the rosie, A pocket full of posies, Ashes! Ashes! We all fall down.” – passou a significar determinados sintomas e comportamentos associados à praga como a erupção rosada, espirrar e tossir, as ervas sobre o corpo para afastarem o cheiro da doença e, por fim, a queda no chão como sinónimo de morte.⁶⁸

Como assinala Beatriz Colomina, ao identificar alguns traços da cultura americana do pós-guerra, consideramos que em *The Family of Man* o espectador podia participar, ou não, nessa estória cuja mensagem utópica já não correspondia à moralidade social marxista do modernismo europeu mas à passagem, na época, desse discurso para o contexto político e económico americano:

a própria ideia de montar, uma e outra vez, um mundo a partir de um conjunto de pequenos fragmentos pode ter dado às pessoas uma sensação de controlo sobre os seus espaços num mundo que ameaçava explodir a qualquer minuto. [...] O consumidor foi tratado como alguém inteligente, alegre e criativo quanto à tomada de decisões. Na verdade, cada artefacto do pós-guerra é uma espécie de brinquedo, da caixa Tupperware ao Programa Espacial. A cultura americana e os seus brinquedos: cada um deles, aparentemente irrelevante, mesmo frívolo, mas cada um oferecendo pistas sobre a ampla e negra era que os produziu.⁶⁹

⁶⁸ Iona and Peter Opie, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (Oxford: OUP, 1951), 365.

⁶⁹ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “the very idea of putting together again and again a world out of a set of small fragments may have given people a sense of

Neste ponto é particularmente relevante analisarmos a relação entre a fotografia e a representação da diferença, o que designamos como *fotografia e corpo diferenciado* para, de seguida, analisarmos um processo de migração da imagem que consideramos ter vindo a caracterizar a fotografia após 1955 e de acordo com uma performatividade enunciada por Derrida.⁷⁰

Por fotografia e corpo diferenciado compreendemos, entre 1840 e 1960, o modo como o espectador foi educado para identificar o significado do retrato fotográfico através da diferença entre classes, de diferenças culturais, da diferença entre o domínio privado e o domínio público, ou da diferença entre um modo de vida industrial presente nas grandes cidades ocidentais e um modo de vida rural, tribal, ou exótico característico de povos distantes e diferentes dos habitantes da metrópole.

O sistema de identificação criminal desenvolvido por Alphonse Bertillon no final de oitocentos é um exemplo paradigmático da diferenciação do sujeito através da fotografia. De resto, o modo como Walter Benjamin enunciou a relação entre a modernidade oitocentista, associada ao advento da técnica, e à relação do posicionamento do observador na cidade foi, em grande medida, a partir da imagem do *flâneur* baudelairiano que ao deambular pela urbe, sendo movido pela sua curiosidade e por esse contexto social, chega sempre ao local de um crime.⁷¹

control over their environments in a world threatening to explode any minute. [...] The consumer was treated as an intelligent and playfully creative decision maker. In fact, every postwar artifact is a kind of toy, from Tupperware to the Space Program. American culture and its playthings: each one of them, seemingly unimportant, even frivolous, but each offering clues to the wider, darker era that produced them.” Ver Beatriz Colomina, “Cold War/Hothouses Introduction,” in *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*, ed. Beatriz Colomina, Annmarie Brennan, and Jeannie Kim (New York: Princeton Architectural Press, 2004), 19-20.

⁷⁰ Derrida, *Copy, Archive, Signature*, 5.

⁷¹ Walter Benjamin refere-se ao *flâneur* enquanto sujeito moderno que deambula na cidade e cujo olhar crítico lhe permite observar o ritmo da vida moderna e captar pormenores que não são vislumbrados pela maioria. De algum modo, o seu olhar aproxima-se do olhar do fotógrafo: “o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detective vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reacção adequadas ao ritmo da grande cidade. [...] O herói decide ir em busca de aventuras, seguindo o rasto de um pedaço de papel que deitou ao vento. Seja qual for a pista que o *flâneur* siga, todas o levarão a um crime. Isto torna claro como também o romance policial, não obstante o seu calculismo sóbrio, contribui para a fantasmagoria da

A receção e a circulação da fotografia que representava o sujeito pela evidência fotográfica presente no registo de um detalhe do corpo, presente na disposição do corpo segundo a definição do seu posicionamento no espaço e à qual se associava a descrição por escrito e a sua medição física, tornou-se essencial para o estabelecimento da diferença no âmago da representação fotográfica da cultura visual moderna. No entanto, e após a Segunda Grande Guerra, verificamos um enfraquecimento no interesse cultural, político, e social dessa análise do visível e desse mapeamento da diferença, pois a necessidade de ordenação do caos presente no mundo já não se concretiza através da mera captação fotográfica que promovesse uma montagem ideológica de um discurso de progresso e de funcionalidade dirigido ao desenvolvimento social e cultural do povo.

Com o advento do meio fotográfico e o estabelecimento da fotografia moderna, as preocupações do debate crítico em torno da validade artística da fotografia, da câmara enquanto nova ferramenta técnica, do saber do fotógrafo profissional e da democratização da fotografia com o fotógrafo amador, bem como da importância do registo fotográfico do corpo humano, estruturaram uma compreensão da fotografia sustentada na materialidade do processo analógico que, posteriormente, se alargou à necessidade da contextualização e da significação da fotografia. Podemos afirmar que, de um modo genérico, e tomando como referência a exposição *The Family of Man*, a partir de 1955, a fotografia encontrava-se num momento charneira de passagem da sua compreensão enquanto mero objeto de uma cultura material moderna, que definira o arquivo como o espaço de informação necessário para mapear e ordenar o mundo, para a sua compreensão a partir da importância e da autonomia crítica do espectador. No entanto, se o espectador passava a adquirir uma crescente autonomia crítica na medida em que também já se havia familiarizado com a forma e o conteúdo da fotografia propostos no âmbito da cultura visual

vida parisiense.” Ver Walter Benjamin, “II. O *flâneur*,” in *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 43.

moderna, por outro lado, os processos de difusão, de circulação e de arquivo da imagem potenciavam como que a própria autonomia da imagem. Paradoxalmente, e no momento em que o espectador já não correspondia a uma massa coesa e visualmente iletrada, a fotografia passava a se caracterizar pelo seu regresso, como se esta representação tivesse desejos e vontades, ou como se da sua própria vitalidade se tratasse para além do seu significado previamente definido.

O discurso crítico sobre a fotografia, entre os anos 70 e 80 do século XX, centrou-se na importância do contexto de significação no qual esta se encontrasse. A fotografia não tinha um significado ou qualquer autonomia na medida em que era dependente de estruturas de poder mais vastas e, por isso, era usada e instrumentalizada de modo a manipular o espectador. No entanto, este discurso crítico era herdeiro do discurso crítico moderno no qual a evidência do detalhe, do pormenor e da montagem fotográficos caracterizaram um processo de representação da diferença.

Mas a construção do significado da fotografia a partir do final dos anos 50, é tão dependente de alguns traços estéticos e ideológicos da cultura visual moderna, como é dependente da própria vitalidade da imagem, como se esta tivesse autonomia e fosse capaz de reaparecer por si, sendo reproduzida, citada, ou reenquadrada, na medida em que apresentasse vida própria e, por isso, reaparecesse e não sendo esquecida.

2.2. Fotografia, detalhe, diferença: a análise e o mapeamento do visível

A análise de John Tagg da relação da fotografia com o poder, através dos usos instrumentais do meio fotográfico, foi realizada em *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*⁷² (1988), através de uma linha de argumentação sustentada por Louis Althusser e Michel Foucault de modo a assinalar a pertinente ligação entre o olhar da câmara, o registo fotográfico e uma

⁷² John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

tecnologia política do corpo. *The Burden of Representation* correspondeu, também, à leitura de Tagg de *La Chambre claire*, de Roland Barthes, a qual considerou enquanto defesa do realismo da fotografia devido à presença do referente. A câmara como ferramenta capta a conexão existencial do sujeito ou do objeto colocados diante dela e, por isso, a fotografia é uma representação conatural com o seu referente. Mas para Tagg a fotografia não é uma inflexão de uma realidade prévia e irre recuperável, pois corresponde à produção de uma nova e específica realidade, que adquire significado assim como produz efeitos no âmbito de determinadas transações sociais. A fotografia não se refere a uma realidade pré-fotográfica como se de uma verdade essencial se tratasse. Nas palavras de John Tagg:

A fotografia não é uma “emanação” mágica, mas um produto material de um aparato material posto a trabalhar em contextos específicos, por forças específicas e para propósitos mais ou menos definidos. Requer, por isso, não uma alquimia mas uma história, fora da qual a essência existencial da fotografia é algo vazio e não pode proporcionar o que Barthes deseja: a confirmação de uma existência, a marca de uma presença passada, a reposseção do corpo de sua mãe.⁷³

Na representação fotográfica o que se torna real não corresponde somente à fotografia enquanto objeto concreto mas, também, o sistema discursivo no qual esta participa. A nossa atenção deve, por isso, dirigir-se para os significados e os contextos discursivos que não se encontram fixados mas num contínuo processo de significação e de transformação históricos. O valor da fotografia como evidência não reside num facto natural ou existencial mas num processo social de

⁷³ Nossa tradução livre da passagem em inglês que transcrevemos: “The photograph is not a magical ‘emanation’ but a material product of a material apparatus set to work in specific contexts, by specific forces, for more or less defined purposes. It requires, therefore, not an alchemy but a history, outside which the existential essence of photography is empty and cannot deliver what Barthes desires: the confirmation of an existence; the mark of a past presence; the repossession of his mother’s body.” Ver John Tagg, *The Burden of Representation*, 3. É também significativo assinalarmos que Tagg dedica *The Burden of Representation* à memória de Ethel Tagg, sua mãe, que faleceu em 1980.

significação, ou num processo semiótico: o argumento central de Tagg é que aquilo a que Barthes chama de “força probatória”⁷⁴ corresponde a um complexo resultado histórico no qual a fotografia participa no âmbito de certas práticas institucionais e de relações históricas concretas, e cuja investigação se deve afastar de um contexto estético ou fenomenológico. A relação entre fotografia e evidência não implica uma compreensão existencial mas, sim, uma compreensão social e histórica de procedimentos, de instituições e de relações sociais específicas enquanto relações de poder e relações características de um tecido social em permanente mudança.

Na segunda metade do século XIX, o aparecimento de novas instituições e de novas práticas de observação e de arquivo também se relacionou com o aparecimento da fotografia. As novas técnicas de representação e de regulação das sociedades industrializadas estabeleceram-se através de uma série de instituições disciplinares entre as quais, a polícia, as prisões, os manicómios, os hospitais, os departamentos de saúde pública, as escolas, ou o próprio sistema fabril. Por outro lado, as novas ciências sociais e antropológicas como a criminologia, a psiquiatria, a anatomia comparativa, a teoria dos germes, ou o saneamento, consideraram quer o corpo humano quanto o corpo social como campos de ação na medida em que essas ciências sociais e antropológicas realizaram “uma complexa reestruturação administrativa e discursiva, que girava em torno de uma divisão social entre o poder e o privilégio de *produzir* e *possuir* e o peso de se *ser* significado.”⁷⁵ Exemplo deste peso associado ao significado público do registo fotográfico do corpo humano, bem como à comparação entre detalhes fotográficos do corpo encontra-se no sistema de cartões de identidade antropométrica introduzido na polícia francesa, a partir de 1880, por Alphonse Bertillon, assim como nos seus quadros ortogonais, constituídos

⁷⁴ Tagg refere-se à argumentação essencialista de Roland Barthes sobre a fotografia em *La Chambre claire*, a partir da sua crítica à autonomia social e histórica do que designa como “evidential force” [“força probatória”] da fotografia e que identifica no posicionamento barthesiano. Ver Tagg, *Burden of Representation*, 4.

⁷⁵ Nossa tradução livre da passagem original que transcrevemos: “a complex administrative and discursive restructuring, turning on a social division between the power and privilege of *producing* and *possessing* and the burden of *being* meaning.” Ver Tagg, *Burden of Representation*, 6.

por detalhes fotográficos e com a designação de *Tableau synoptique des traits physiologiques*.

Neste sentido e de acordo com a análise de Tagg, a emergência de documentação fotográfica e aquilo que Barthes compreende como a “força probatória” da fotografia estavam ligadas a novas formas discursivas e institucionais sujeitas ao poder mas, também, que exerciam poder e se desenvolviam num complexo processo histórico. Desse modo, o que estava em jogo desde então, eram as formas e as relações de poder que se aplicavam às práticas de representação ou que constituíam a sua condição de existência, assim como os efeitos de poder que essas práticas representacionais suscitavam. O poder já não podia ser considerado como uma forma geral que se encontrasse num lugar privilegiado e atuando de modo uniforme e unificado nos seus efeitos.

No final de oitocentos, tanto o registo fotográfico do corpo como o ordenamento público dos sujeitos e da cidade passavam a estar associados à visibilidade de diferenças sociais considerando a construção de uma imagem de normalidade pública que, de um modo geral, definia os interesses económicos, políticos e morais da burguesia. A fotografia entrou em diversas instituições como a fábrica, o hospital, o asilo, o reformatório, a escola, o exército, a família e a imprensa, nas quais se tornou uma ferramenta de amplificação do visível, de registo de ações e de comportamentos, de revelação e de posterior montagem de detalhes fotográficos.⁷⁶ Devido à sua associação com outras formas de registo, entre as quais, a descrição do indivíduo e a enumeração de dados antropométricos, a cronometragem de ações, a impressão digital, ou o desenho que copiava a tatuagem, potenciou um conhecimento que associou a fotografia à organização de um corpo social segundo objetivos de produção e de rentabilidade. Neste jogo quotidiano cada sujeito

⁷⁶ Sobre a relação moderna entre a fotografia e a ordenação do corpo de acordo com o estabelecimento da norma e do desvio no âmbito de um contexto social e institucional, ver Sérgio Mah, “Corpo Diferenciado,” in *LISBOAPHOTO: A Imagem Cesura*, coord. Sérgio Mah e Miguel Caissotti (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Público, 2005), 242-253.

reconhecia no *outro* a validade, ou não, da sua conduta, a importância ou a insignificância da sua linhagem, a vantagem económica ou a desvantagem da sua profissão e de acordo com a necessidade de uma caracterização social da norma e da diferença o que também se alicerçou na própria configuração económica e arquitetónica da cidade. Se o sujeito circulava, observava e consumia, também tinha consciência do modo como era observado enquanto caminhava por arcadas parisienses, mesas de café, exposições locais e mundiais, ou por vitrinas de grandes armazéns. Esta participação e visibilidade públicas acentuavam o interesse pela fotografia e a sua disseminação popular segundo uma determinada mobilização quanto à leitura do retrato fotográfico.

A compreensão do retrato fotográfico estava dependente de um processo de significação no qual o sujeito tinha pouca autonomia, pois devia ser ensinado quanto à mestria do fotógrafo profissional, quanto à importância do olhar e da pose do indivíduo retratado e quanto à observação de detalhes e de pormenores que também revelavam as diferenças entre os sujeitos e as classes sociais. Ainda não era possível uma participação crítica do espectador quanto à transformação do significado da fotografia, um processo de significação que se tornará característico após a Segunda Grande Guerra pois, nesse momento, era a própria cultura visual moderna associada à fotografia que, então, se construía e, desse modo, entre o final de oitocentos e o primeiro terço do século XX, afirmou-se uma determinada homogeneidade quanto à leitura do retrato fotográfico, as relações entre os sujeitos e a circulação de produtos enquanto uma certa coesão da visibilidade moderna. Um reajuste das sociedades industriais que Tagg identifica, seguindo Foucault, tanto sobre o corpo social como sobre uma ramificação social do poder:

O poder, neste novo tipo de sociedade, impregnou-se profundamente nos gestos, nas ações, nos discursos e no conhecimento prático da vida quotidiana. O próprio corpo foi investido por relações de poder através das quais se situou numa determinada “economia política”, treinado, orientado,

torturado se necessário, forçado a desempenhar tarefas, a realizar cerimónias, a emitir sinais. O poder é exercido no corpo social e não somente sobre ele, porque, desde o século XVIII, o poder tem assumido uma “existência capilar”. A grande convulsão política que levou a burguesia ao poder e estabeleceu a sua hegemonia na ordem social concretizou-se não apenas no reajuste das instituições centralizadas que constituem o regime político, mas numa insistente e insidiosa modificação das formas quotidianas do exercício do poder.⁷⁷

Nas últimas três décadas do século XIX, num momento exemplar quanto à reprodução comercial do retrato fotográfico com a estereoscopia, a *carte-de-visite*, e a impressão de fotografias por meios de comunicação de massas,⁷⁸ os usos da fotografia associavam-se a uma vasta interdependência de relações sociais, económicas e políticas como, essencialmente a partir do final do século XX, o demonstrou a análise sobre a construção do significado da fotografia de acordo com

⁷⁷ Nossa tradução livre da passagem original que transcrevemos: “Power, in this new type of society, has drained deeply into the gestures, actions, discourses and practical knowledge of everyday lives. The body itself is invested by power relations through which it is situated in a certain ‘political economy’, trained, supervised, tortured if necessary, forced to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs. Power is exercised in, and not just on, the social body because, since the eighteenth century, power has taken on a ‘capillary existence’. The great political upheaval which brought the bourgeoisie to power and established its hegemony across the social order was effected not only in the readjustment of those centralised institutions which constitute the political régime, but in an insistent and insidious modification of the everyday forms of the exercise of power.” Ver Tagg, *Burden of Representation*, 71.

⁷⁸ Na Europa e nos Estados Unidos da América, após 1860, a proliferação da estereoscopia assim como da *carte-de-visite* foi, em grande medida, consequência do seu baixo custo de produção e da sua dimensão portátil. Segundo Mary Warner Marien: “The vogue for *carte-de-visite* photographs was, like that for stereographs, propelled by a collecting urge. People amassed *cartes* of famous people much as they accumulated stereos of notable natural wonders, placing them in plush albums.” Ver Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History* (London: Laurence King, 2002), 85. Mas a partir da década de 1880, a democratização da parafrenália do meio fotográfico de modo a possibilitar o seu uso quotidiano pelo fotógrafo amador, bem como a sua reprodução em meios de comunicação de massas surge associada ao que John Tagg denomina como uma segunda revolução técnica: “This period in which photography underwent its second technical revolution – with dry plates, flexible film, faster lenses and hand-held cameras – was also the time when the problem of reproducing photographs on an ordinary letter-set press was solved. [...] Unlike the photogravures and Woodburytypes which preceded them, half-tone plates at last enabled the economical and limitless reproduction of photographs in books, magazines, advertisements, and especially newspapers. [...] just as the Kodak had transformed informal and family portraiture, so the illustrated papers ended the trade in reproductions of portraits of topical or celebrated public figures. No longer would it seem remarkable to possess an image of someone well-known or powerful. The era of throwaway images had begun.” Ver Tagg, *Burden of Representation*, 55-56.

o posicionamento crítico de Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau, ou Allan Sekula.⁷⁹

Mas no sentido de compreendermos a importância da associação entre a representação fotográfica do corpo do indivíduo e a caracterização da sua diferença no âmbito do contexto da cultura visual moderna no final do século XIX, iremos analisar o retrato fotográfico no sistema de identificação criminal desenvolvido por Alphonse Bertillon – o retrato criminal oitocentista no sistema *bertillonage* – de modo a caracterizarmos a sua relação com o estabelecimento, na época, da fotografia enquanto evidência visual de diferenças entre indivíduos, diferenças presentes no detalhe fotográfico do corpo e cuja relação com a caracterização de normas sociais se relacionava com uma específica disposição do indivíduo na sociedade.

De acordo com Roland Barthes o *studium* permite uma certa receção pública da fotografia quanto à identificação de diversos contextos do saber. A partir do interesse geral do espectador por diversas fotografias, na medida em que é mobilizado pelo seu interesse por diversos campos do saber, consegue compreender aquilo que o fotógrafo representa como o retrato fotográfico de um sujeito aceite e integrado na sociedade face ao indivíduo marginal. Essa integração ou desintegração sociais reproduzidas pela fotografia também passavam a ser, de algum modo, previsíveis:

O *studium* é uma espécie de educação (saber e delicadeza) que me permite encontrar o *Operator*, viver os pontos de vista que criam e animam as suas práticas, mas, de certo modo, vivê-los inversamente, segundo o meu querer

⁷⁹ Referimo-nos ao ensaio de Rosalind Krauss, “Photography’s Discursive Spaces” (1982) e ao ensaio de Allan Sekula, “The Body and the Archive” (1986) que foram, em 1989, publicados na obra editada por Richard Bolton, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1992), e à análise de Abigail Solomon-Godeau, “The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style” (1983) que foi publicada, em 1991, na obra *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009).

de *Spectator*. [...] reconciliar a Fotografia com a sociedade (é necessário? Pois bem, sim: a Foto é *perigosa*), dotando-a de *funções* que são, para o Fotógrafo, outros tantos álibis. Essas funções são: informar, representar, surpreender, dar significação, provocar desejo. E eu, *Spectator*, reconheço-as com mais ou menos prazer: invisto nelas o meu *studium* (que não é nunca o meu prazer nem a minha dor).⁸⁰

Esta aproximação ao *studium* barthesiano possibilita-nos destacar a importância do retrato fotográfico no final do século XIX, tanto por mostrar a qualquer sujeito a representação minuciosa do retrato burguês realizado no estúdio fotográfico como por tornar visível a diferença e, desse modo, fixar o desvio social e público do registo fotográfico do detalhe físico do corpo do indivíduo marginal. A fotografia tornava-se uma significativa ferramenta para a representação do corpo e a identificação de diferenças sociais, económicas, políticas, ou institucionais no seguimento da profunda reorganização das sociedades europeias, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, devido ao aparecimento de diversas instituições de poder.

O observador que se relacione com a fotografia através do *studium* é movido pelo conhecimento e pela compreensão de que a “Foto é *perigosa*,” na medida em que não existe isolada mas em diversos contextos de significação nos quais também é convocado a participar socialmente. Ao direccionar a sua atenção para esses sistemas discursivos, o sujeito pode compreender que a noção da fotografia enquanto evidência do mundo real não corresponde *a priori* a um princípio neutro, pois

⁸⁰ Transcrevemos a tradução portuguesa desta passagem de *A Câmara Clara* realizada por Manuela Torres para as Edições 70. Ver Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1989), 48-49. Como o *studium* é um termo central na terminologia barthesiana sobre fotografia, transcrevemos a passagem original em francês: “Le *studium* est une sorte d’éducation (savoir et politesse) qui me permet de retrouver l’*Operator*, de vivre les visées qui fondent et animent ses pratiques, mais de les vivre en quelque sorte à l’envers, selon mon vouloir de *Spectator*. [...] réconcilier la Photographie et la société (c’est nécessaire? – Eh bien, oui: la Photo est *dangereuse*), en la dotant de *fonctions*, qui sont pour le Photographe autant d’alibis. Ces fonctions sont: informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie. Et moi, *Spectator*, je les reconnais avec plus ou moins de plaisir: j’y investis mon *studium* (qui n’est jamais ma jouissance ou ma douleur).” Ver Roland Barthes, *La Chambre claire* (Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 2010), 51.

encontra-se depende de processos de significação em permanente redefinição. Mas esta compreensão desses diversos contextos de significação nos quais a fotografia também participa e, por isso, altera o seu significado ainda não se encontrava consolidada pelo sujeito na segunda metade de oitocentos e também se relacionava, na época, com o estabelecimento de noções da prática fotográfica que a definiam a partir de certas categorias como o enquadramento, o ponto de vista, o registo fotográfico a preto e branco, ou o detalhe.

A cultura visual moderna entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, associada ao desenvolvimento de novos meios de captação e de reprodução de imagens – como a câmara fotográfica e a câmara de filmar – afirmou a superioridade da visão proporcionada pela câmara devido à amplificação do real presente no registo do mundo através da fotografia, e também se associou à incessante procura de novos pontos de vista, novas formas de ver e de perceber o mundo, na medida em que o próprio estabelecimento da visibilidade moderna foi dependente do desempenho do fotógrafo. A prática fotográfica que se definiu através da parafernália técnica e da ação do fotógrafo, bem como o modo através do qual foi sendo comunicado um discurso sobre a fotografia estabeleceram determinadas categorias provenientes de uma certa conceção do espaço e do tempo, entre as quais referimos: o ponto de vista, o enquadramento, o instante, o corte, o detalhe, ou a montagem.

A importância do detalhe presente nas fotografias do século XIX, foi analisada por Pedro Miguel Frade em *Figuras do Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura* (1992). Através da sua análise iremos defender que essa atenção e descoberta do detalhe fotográfico em oitocentos também afirmou, em simultâneo, a diferença enquanto categoria central da fotografia ao longo da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX. É também nosso argumento que após a Segunda Grande Guerra, tal como o referimos a partir da exposição *The Family of Man*, este paradigma da diferença enunciado pela fotografia moderna entre 1840 e

os anos 50 do século XX, sofre um enfraquecimento teórico quanto à sua linearidade e dicotomia iniciais. Após 1955, a diferença que caracterizou o estabelecimento da fotografia moderna verifica uma transformação. A importância do detalhe fotográfico introduzido em oitocentos e assimilado pelo espectador ao longo da primeira metade do século XX, desloca-se para a atual participação do espectador num processo de construção e de significação da imagem ao sobrepor à diferença e ao detalhe modernos e percepção de imagens latentes, ou a deslocação da imagem como se esta tivesse uma vitalidade própria.

A análise de Pedro Miguel Frade da hiperpresença do ínfimo, como este o identifica, corresponde a uma genealogia do olhar do sujeito perante a novidade da representação fotográfica que, em oitocentos, significava ver uma apresentação sobrecarregada de detalhes do que propriamente uma representação, na medida em que não se tratava de um regresso do já visto mas sim, do deslumbramento do que se via pela primeira vez. É neste sentido que Frade nos transmite a experiência perceptiva vivida por todos aqueles que se espantavam com a fotografia devido à sua própria “*suculência do minúsculo*”.⁸¹ Como nos esclarece Pedro Miguel Frade:

uma espécie moderna de *devassidão do ver*. Face às primeiras efígies que o Sol gravou duravelmente no sal das placas, era-se obrigado a admitir que, por mais que se observasse, jamais se poderia esgotar pela vista tudo aquilo que o trabalho da luz aí oferecia ao olhar... olhar esse que, fascinado, não se sujeitava tanto a uma imobilidade constrangida quanto a uma morada fixa no interior da qual, porém, se apoderava dele uma autêntica *compulsão de movimento*, uma incontrolável *paixão do olhar*.⁸²

A fotografia apresentava uma multidão de pormenores captados pela câmara, detalhes que também se encontravam invisíveis ao próprio olhar do fotógrafo no

⁸¹ Ver Pedro Miguel Frade, *Figuras do Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura* (Porto: Asa, 1992), 104.

⁸² *Ibid.*, 106.

momento em que este acionara o aparelho pois, na época, ainda não se sabia exatamente como olhar e como compreender essas representações. Desse modo, a observação das primeiras fotografias do século XIX correspondeu, ao mesmo tempo, à apresentação de inúmeras minúcias presentes nessas placas daguerreanas em que tudo parecia estar presente e vir à superfície e, por outro lado, o sujeito também se confrontava com a impossibilidade do ato de ver na medida em que nesse mesmo excesso fotográfico residia uma estranha capacidade de dissimulação.⁸³

Considerando o detalhe como constitutivo dos paradoxos e dos problemas suscitados pelas primeiras fotografias, Frade recorre à sua origem etimológica francesa. O substantivo verbal *détail* deve o seu significado ao verbo transitivo *détailler*, cujo sentido literal, no século XII, era “cortar em pedaços” e existindo uma equivalência entre *détailler* e *diviser en taillant* ou seja, dividir cortando, talhando. A operação de uma *taille*, sendo *détailler* um composto, correspondia sobretudo a um corte ou a uma incisão. Por outro lado, *taille* e *tailler* também se associavam a práticas de tributação e de taxação, e à medida, medição, ou à ação de medir.⁸⁴

O que se detalhava para vender, num contexto mercantil, era submetido a um corte e se a matéria era dividida também conservava uma determinada integridade devido ao próprio processo de medição e corte pois no uso mercantil do termo detalhe, cada elemento tinha o seu lugar e contribuía para a determinação do lugar dos restantes elementos. Operatividade intrínseca do termo detalhe que acabou por ser absorvida num contexto económico e produtivo segundo o qual cada elemento não só devia

⁸³ No texto “Obscuridades e Paixões, Paixões do Obscuro”, Pedro Miguel Frade analisa tanto o modo como a escuridão enfraquece o sujeito e o coloca perante ameaças que este não consegue nomear ou delimitar, como analisa a relação entre um excesso de luz que cega e, por isso, ameaça o sujeito através de outra obscuridade que aproxima a escuridão à luz no que diz respeito aos horrores e terrores mobilizados pela imaginação. Ver Pedro Miguel Frade, “Obscuridades e Paixões, Paixões do Obscuro,” in *As Paixões*, org. Chaké Matossian, 73-83, *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 5, Novembro 1987.

⁸⁴ Frade, *Figuras do Espanto*, 117-121.

encontrar o lugar e a identidade que lhe competissem como, por outro lado, também devia tornar-se matéria com utilidade, devendo atuar, produzir e render.

Tal escrita normativa, a partir da qual se podia ler e apreender tanto a norma como a diferença surge, também, no uso do retrato fotográfico para a observação, a descrição e a ordenação do corpo. O retrato fotográfico criminal foi concebido por Alphonse Bertillon enquanto sistema público de identificação, sistema de visibilidade omnipresente, sistema administrativo de arquivo seguindo um movimento do ínfimo detalhe individual à macro catalogação do crime parisiense após 1880.

Embora na década de 1850 já tivessem sido realizados registos fotográficos a indigentes e apátridas, ou a assassinos e às suas execuções públicas, foi na década de 80 de oitocentos que o retrato criminal se tornou uma prática policial sistematizada.⁸⁵ O trabalho desenvolvido por Bertillon será paradigmático relativamente à standardização do retrato criminal enquanto método de identificação do delinquente e modo de dissuasão do crime na cidade moderna. Herdeiro da teorização desenvolvida por Louis-Adolphe Bertillon, seu pai e um reconhecido investigador da estatística aplicada à definição de características do ser humano, viria a adequar essa base teórica adaptando-a à identificação do corpo criminal, através de uma complementaridade entre relato testemunhal e levantamento fotográfico sustentados por métodos estatísticos.

⁸⁵ O fotógrafo Alexander Gardner, que foi assistente de Mathew Brady após ter emigrado para os Estados Unidos da América em 1856, compreendeu o potencial mediático da fotografia de guerra no contexto da então iminente Guerra Civil. A presença do fotógrafo no campo de batalha associada ao registo fotográfico da guerra proporcionavam tanto a mera curiosidade popular, como o choque e a rejeição social perante essa visibilidade do genocídio fixado através da fotografia. No entanto, e como nos adverte Mary Warner Marien, Gardner não hesitaria em reconfigurar um enquadramento tal como deve ter ocorrido na realização da fotografia *Home of a Rebel Sharpshooter* (1863), relativa à batalha de Gettysburg na Pensilvânia. Nessa fotografia o cadáver parece ter sido deslocado até junto de uma parede de pedra e a sua cabeça pousada sobre uma mochila de soldado para que o rosto ficasse voltado para a câmara. Este sentido dramático que jogava com a sensibilidade pública relativamente ao registo fotográfico enquanto documento histórico levá-lo-ia a realizar, em 1865, uma série de fotografias dos conspiradores responsabilizados pelo assassinato do Presidente Lincoln assim como da sua execução pública. Ver Marien, *Photography*, 98-99.

Com o propósito de viabilizar a identificação do criminoso reincidente, estabeleceu tanto um minucioso método de comparação visual entre diversos traços fisionômicos, como uma estrutura administrativa mais ampla onde todo o elemento particular era arquivado de modo a garantir o fácil acesso à informação geral e à informação pormenorizada. As motivações de Bertillon enquadram-se, genericamente, no contexto social e no contexto da prática policial do final do século XIX: necessidade de otimizar a atuação diária da polícia perante a delinquência e o crime, desigualdades económicas entre os diversos indivíduos e a inadaptação à cidade e o desemprego como um dos problemas sociais. Conhecendo os procedimentos de coação e os procedimentos administrativos, instituiu-se um sistema burocrático e arquivístico de identificação criminal tão adequado a funcionários relativamente qualificados, como igualmente eficaz na rentabilização de procedimentos policiais que visavam a manutenção da ordem e o cumprimento da lei.

A estatística social teorizada nos anos 30 e 40 de oitocentos, havia promovido a noção de *homem médio* de acordo com Adolphe Quetelet que introduziu o conceito, em 1835, na obra *Sur l'homme*, correspondendo a um entendimento quantitativo e nivelador dos fenómenos sociais. Definir o valor comum e igualitário, o número exato verificado em tabelas de estatística reduzindo-se a normalidade à afirmação de uma média que assumisse a regularidade de dados como evidência de leis sociais.⁸⁶

Para cada detenção a polícia de Paris realizava anotações e fotografias mas, aproximadamente desde 1883, o volume dessa informação bem como o modo de a reutilizar eram estruturados através de um sistema que associava informação

⁸⁶ Transcrevemos uma passagem em inglês referente à concepção de *homem médio* segundo Quetelet: “The greater the number of individuals observed, the more do individual peculiarities, whether physical or moral, become effaced, and leave in a prominent point of view the general facts, by virtue of which society exists and is preserved.” Ver Adolphe Quetelet, *A Treatise on Man and the Development of His Faculties*, trans. R. Knox (Edinburgh: Chambers, 1842), 6, citado em Allan Sekula, “The Body and the Archive,” in *The Contest of Meaning*, ed. Richard Bolton (Cambridge, MA: The MIT Press, 1992), 354.

antropométrica, registros fotográficos, traços fisionômicos e métodos estatísticos. Sabendo que a probabilidade de existir uma correspondência entre dois indivíduos relativamente às mesmas onze medidas corporais é de um caso para quatro milhões, Bertillon definiu onze medidas corporais como constantes no indivíduo adulto. Estes dados traduziam-se em valores numéricos que se associavam às descrições verbais de traços fisionômicos característicos, e aos retratos fotográficos de frente e de perfil. A leitura de cada ficha individual era dependente da relação estabelecida para cada valor numérico de acordo com a relação inferior aos valores médios, dentro dos valores médios ou superior aos valores médios, bem como era dependente da análise visual de traços fisionômicos do indivíduo que fossem determinantes. Vários detalhes fotográficos do rosto de infratores eram ordenados num quadro ortogonal designado *Tableau synoptique des traits physionomiques*, onde se estruturavam pormenores fotográficos captados de frente e de perfil e nomeados através de categorias e de subcategorias, entre as quais: fronte, cabelos, nariz, lábios, boca, queixo, contorno geral da cabeça, orelha direita, pálpebras, rugas, corpulência, ou sobrancelhas. E este *Quadro sinóptico de traços fisionômicos* era necessário para a leitura do *portrait parlé*, pois devia verificar-se uma relação entre os critérios formais e as descrições testemunhais do retrato falado definindo-se, simultaneamente, tanto a aproximação à norma como o peso do desvio.⁸⁷

O sistema *bertillonage* enquanto método racional, observação minuciosa do corpo do delinquente e atuação que visava o ordenamento e a maximização do trabalho policial, assemelhava-se à concepção pragmática e eficiente proposta por Frederick Winslow Taylor relativamente à organização do trabalho fabril. Ambos os sistemas

⁸⁷ Em 1890, Alphonse Bertillon define o processo para a obtenção de um retrato judicial nos seguintes termos: “Ce résultat est plus facile à obtenir que l’on ne croit, même d’inculpés arrêtés pour délits graves et dont l’esprit est, avant tout, préoccupé de chercher des moyens de défense. [...] La scrupuleuse concentration sur un petit espace de toutes les imperfections, rides et replis de la peau de la figure, s’éloigne trop des traditions de la peinture et de la gravure pour ne pas froisser nos sentiments artistiques intimes. Le point de vue étant tout autre quand il s’agit de portrait judiciaire, l’exactitude devient la première, la seule des qualités.” Ver Alphonse Bertillon, “Comment doit-on faire un portrait judiciaire?” in *Du bon usage de la photographie*, ed. Michel Frizot and Françoise Ducros (Paris: Centre National de la Photographie, 1987), 102-103.

instituíam um *método científico* cujo objetivo era aumentar a produtividade e a eficiência de espaços públicos disciplinares ou seja, a polícia e a fábrica. A análise de Taylor incidia sobre a observação do corpo e sobre o gesto do operário, sistematizando cada tarefa da linha-de-montagem e decompondo-a através da cronometragem de cada ação individual com o objetivo de instituir como norma, e para cada elo da cadeia, a execução correspondente ao melhor tempo mínimo.⁸⁸ No contexto da produção fabril, Taylor ambicionava evidenciar a importância e a possibilidade de melhoramento de cada operário, ainda que a sua análise e decomposição do gesto do operário também se enquadrasse numa nova regulação moderna do visível, essencialmente operada através da câmara fotográfica e da câmara de filmar, onde se reequacionava a ação de cada indivíduo através do exemplo e da caracterização da norma a partir da sua relação com o desvio.

Ironicamente quer os detidos quer as representações fotográficas no sistema de identificação de Bertillon eram aprisionados em espaços distintos, embora similares no seu propósito: a prisão condicionava a escolha individual e unificava num mesmo corpo uma massa humana que perdia identidade, do mesmo modo que uma coleção de registos e pormenores fotográficos devidamente catalogados adquiria pertinência através da multiplicidade e da variedade, dessa repetição enquanto argumento que reforçava a premissa desejada.

Quando ainda não se tinha estabelecido uma cultura visual fotográfica moderna, o sujeito debruçava-se espantado sobre a veracidade da minúcia do registo fotográfico, momento no qual também se divulgavam usos mais funcionais,

⁸⁸ No início do século XX, a utilização da câmara fotográfica para o registo da execução do operário fabril foi desenvolvida pelos trabalhos de Frank e Lillian Gilbreth. A fotografia da realização de uma tarefa realizada por um operário na linha-de-montagem correspondeu à construção numa só imagem fotográfica do ciclo cronológico dessa tarefa, ou seja, desde o início até ao termo da ação. Para que a câmara realizasse essa *chronocyclegraph*, tornando visível a totalidade do movimento realizado, o operário era posicionado diante de um fundo escuro, às suas mãos eram fixadas pequenas lâmpadas sendo, então, registado o percurso das linhas do movimento dessa tarefa. Os movimentos mais rápidos e, por isso, mais eficientes eram construídos tridimensionalmente enquanto norma de eficiência, modelos que permitam o treino e a correção dos restantes operários. Ver Marien, *Photography*, 217.

científicos e institucionais da fotografia. Foram dois os mais significativos campos de florescimento e experimentação do retrato fotográfico: utilização privada e familiar de produção amadora ou profissional, e utilização pública e institucional de produção técnica da fotografia como documento provatório. Em ambos os campos a fotografia atuou como peça ou elemento de estruturas de produção de sentido mais complexas do que as anunciadas no momento da apresentação pública da sua invenção. Para além de amplificar o tangível através do registo daquilo que o olho humano não conseguia ver sem esse acréscimo da técnica, a fotografia tornava-se um campo discursivo disperso e dinâmico de práticas e de imagens.

2.3. A *différance* como processo de significação

Interessa-nos agora regressarmos à aproximação entre a fotografia e a *différance* enunciada por Derrida, de modo a compreendermos a fotografia após *The Family of Man* (1955) e a publicação de *La Chambre claire* (1980), através de um processo de significação da fotografia que requisita a participação crítica do espectador devido ao que consideramos ser um efeito de migração da imagem. O excesso de detalhe presente na fotografia da cultura visual moderna foi, de algum modo, mestiçado com a possibilidade de esvaziamento da imagem, a sua desmontagem, bem como a sua própria autonomia e vitalidade ao reaparecer, ou ao citar outras imagens. As fotografias de Harry Callahan, Robert Frank, ou Lee Friedlander correspondem, a partir dos anos 50, tal como anunciamos anteriormente, à própria passagem e transformação de traços formais e ideológicos herdeiros da fotografia moderna o que também significou que esses fotógrafos americanos corresponderam ao nó górdio de uma mudança de paradigma da fotografia a qual que temos vindo a anunciar.

Se a importância do detalhe e do mapeamento do visível foram literalmente exemplificados a partir do levantamento fotográfico do corpo delinquente realizado por Bertillon, nesse momento era a própria cultura visual moderna que se

estabelecia assim como a importância da visibilidade da diferença enquanto possibilidade de definição de hierarquias sociais, políticas, institucionais, ou familiares, no âmbito do tecido social das cidades industriais. Mas com *The Family of Man*, compreendemos que a importância do mapeamento da diferença cedia espaço a um posicionamento crítico do espectador pois a lição moderna de deslumbramento perante o detalhe fotográfico e a capacidade para o sujeito ler montagens visuais alicerçadas por valores ideológicos, culturais, ou de propaganda eram algo já conhecido no rescaldo do pós-guerra.

O jogo da *différance* derridiana possibilitar-nos-á alargar o enquadramento do detalhe, do ponto de vista, do instante, ou do *punctum* fotográficos na medida em que a compreensão da fotografia a partir de um processo de deslocamento tal como concebido por Derrida, critica a indivisibilidade dos elementos referidos.

Como assinalámos no subcapítulo “1.3. O desejo da invenção da fotografia e a *différance* como método?” a conferência de Jacques Derrida intitulada “la différence” (1968) fora o mote de Geoffrey Batchen para questionar a necessidade da identificação histórica da primeira fotografia assim como do inventor da fotografia. A identificação histórica de um desejo de invenção da fotografia, tal como Batchen o enquadra a partir do discurso e dos procedimentos de um conjunto de protofotógrafos, considera o processo de trabalho da *différance* enquanto mera oposição ao estabelecimento de paradigmas conceptuais ou enquanto mera oposição linear entre o sensível e o inteligível. A conferência “la différence” assim como os diálogos de Derrida com Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine e Guy Scarpetta publicados, em 1972, em *Positions*, são nossas referências para estabelecermos uma ligação entre a fotografia e a *différance*.⁸⁹ Considerando que esta investigação se enquadra no âmbito da teoria da fotografia, a nossa utilização

⁸⁹ Jacques Derrida, *Positions: Entretien avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta* (Paris: Minuit, 2007). Ver também a tradução portuguesa realizada por Maria Margarida Correia Calvente Barahona das referidas entrevistas em Jacques Derrida, *Posições: Semiologia e Materialismo* (Lisboa: Plátano Editora, 1975).

de terminologia derridiana privilegia, por isso, os textos e as entrevistas nos quais o filósofo francês comenta e interpreta a fotografia. Assim, e para além do texto da conferência “la différence” e das entrevistas contidas em *Positions*, centramo-nos na entrevista *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, realizada por Hubertus von Amelnunxen e Michael Wetzel a Jacques Derrida, em 1992, e cuja publicação original alemã foi em 2000, e na obra *Demeure, Athènes: Photographies de Jean-François Bonhomme*, cuja primeira publicação bilingue em francês e em grego é de 1996.⁹⁰

Se o texto de Derrida “Les morts de Roland Barthes,”⁹¹ publicado na revista *Poétique*, em 1981, corresponde a uma reflexão sobre Barthes através da leitura que Derrida realiza de *La Chambre claire* e de *Le Degré zéro de l’écriture* como aplicar a terminologia derridiana à reflexão sobre fotografia? Qual a efetiva pertinência da utilização da *différance* para compreendermos a fotografia? Não deixa de ser significativo que o filósofo francês se encontre entre os *Fifty Key Writers on Photography*, obra editada por Mark Durdan em 2013, embora nessa seleção não se encontre, por exemplo, Georges Didi-Huberman. Como refere Malcolm Barnard, autor da entrada sobre Derrida:

Seria justo afirmar que a relação de Derrida com a fotografia é complexa. Ele admite que apenas lhe interessam as palavras e que o seu investimento e o seu prazer com a linguagem é mais forte e lhe proporciona mais satisfação do que com as artes visuais.⁹²

⁹⁰ Ver a nota 40 sobre a entrevista realizada, em 1992, por Hubertus von Amelnunxen e Michael Wetzel a Jacques Derrida e publicada como *Copy, Archive, Signature*, em 2010, pela Stanford University Press. Ver também Jacques Derrida, *Demeure, Athènes: Photographies de Jean-François Bonhomme* (Paris: Éditions Galilée, 2009), assim como a recente tradução da obra para inglês realizada por Pascale-Anne Brault e Michael Naas em *Athens, Still Remains: The Photographs of Jean-François Bonhomme* (New York: Fordham University Press, 2010).

⁹¹ Ver Jacques Derrida, “Les morts de Roland Barthes,” *Poétique*, Setembro 1981. Ver também a tradução espanhola de Manuel Arranz em Jacques Derrida, “Las muertes de Roland Barthes,” in *Cada vez única, el fin del mundo* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 55-88.

⁹² Nossa tradução da passagem original em inglês que transcrevemos: “It would be fair to say that Derrida’s relation to photography is complex. He freely admits that only words interest him and that his investment in and enjoyment of language is stronger and provides more enjoyment than the

A complexidade da interpretação de Derrida da fotografia associa-se, de um modo genérico, ao interesse que este tem pela desconstrução como método de análise de uma língua, à presença do referente na fotografia segundo Barthes e à importância que Derrida atribui a uma noção de referencialidade entre o referente fotografado e a sua representação na fotografia e não, precisamente, uma sobreposição entre referente e representação. Se Barthes postulou que na fotografia o signo não adere bem, foi na medida em que considerou a fotografia como uma linguagem sem código e, por isso, num primeiro momento também poderíamos afirmar que na fotografia a *différance* não se traduz bem.

A tradução do neografismo francês *différance* para a língua portuguesa é, em si, um exercício complexo. A fixação deste neografismo a partir da definição de uma palavra portuguesa equivalente torna-se problemática. O particípio presente do verbo diferir, através do qual se forma o substantivo “la différence” foi traduzido por Maria Margarida C. Calvente Barahona como “diferância” na obra *Posições: Semiologia e Materialismo* publicada, em 1975, pela Plátano Editora.⁹³ Já a tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães de *différance* em *Margens da Filosofia*, corresponde a “diferença,”⁹⁴ na medida em que:

O jogo *semelhança fónica/alteridade gráfica* instaurado pela troca do *e* «legítimo» (*différence*) pelo *a* transgressor não é para nós, como o é em francês, (*in –*) *audível* e, por isso, é igualmente impossível (o que para Derrida, pensando em francês, é decisivo) que apenas escrito o possamos apreender. [...] Contudo, ao escrevermos *diferença*, talvez não nos limitemos

visual arts.” Ver Malcolm Barnard, “Jacques Derrida (1930-2004)”, in *Fifty Key Writers on Photography*, ed. Mark Durden (London, New York: Routledge, 2013), 76.

⁹³ Em “Implicações: Diálogos com Henry René,” a tradutora Maria Margarida C. Calvente refere em nota de rodapé: “Nota do tradutor: em francês, “différance” (diferância tem pronúncia semelhante a “difference” (diferença).” Ver Jacques Derrida, “Implicações: Diálogos com Henry René”, in *Posições: Semiologia e Materialismo* (Lisboa: Plátano Editora, 1975), 23.

⁹⁴ Agradecemos à Professora Doutora Maria Augusta Babo a sua amável resposta e sugestões, em e-mail de 27 de Março de 2014, quanto à dificuldade de tradução do neografismo francês *différance* de Derrida.

a ceder cegamente às exigências de um texto que a nossa língua não poderia «controlar».⁹⁵

Compreendemos, então, que a *différance* estabelece um jogo entre o registo, o que a grafia fixa e torna visível, e aquilo que desaparece com a audição. Entre “différence” e “différance” a grafia troca um *e* por um *a* sem, de um modo significativo, modificar a sonoridade da palavra.

As várias opções de tradução deste neografismo estabeleceram, de algum modo, o próprio sentido do processo de trabalho da *différance* na medida em que se aproximam e se afastam da versão francesa através de um desdobramento que se esquia à total e definitiva fixação de um só significado. Mas no contexto desta investigação seguimos a sugestão de Fernanda Bernardo e, por isso, optamos por mantermos a versão francesa a qual usamos em itálico. Deste modo, procuramos clarificar o propósito de recorrermos a este neografismo derridiano o qual, como o referimos no Capítulo 1, fora utilizado por Geoffrey Batchen em *Burning with Desire*. No entanto, a relação estabelecida por Batchen entre a *différance* e a teoria e a história da fotografia apresenta-se lacunar quanto à sua aproximação à categoria do neutro barthesiano.

Enunciada por Derrida no âmbito do seu trabalho textual, a *différance* associa-se a um posicionamento no limite do discurso filosófico. Desse modo, no início da conferência “la différence,” somos advertidos que:

é, pois, necessário deixar-mo-nos remeter aqui para uma ordem que resiste à oposição, fundadora da filosofia, entre o sensível e o inteligível. A ordem que resiste a esta oposição, e resiste-lhe porque a sustenta, anuncia-se num movimento de diferença (com um *a*) entre duas diferenças ou entre duas letras, diferença que não pertence nem à voz nem à escrita no sentido

⁹⁵ Ver a nota de rodapé dos tradutores Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães sobre o problema de tradução do neografismo *différance*. Jacques Derrida, “A Diferença,” in *Margens da Filosofia* (Porto: Rés, n.d.), 27-28.

corrente e que se mantém, como o espaço estranho que aqui nos reunirá durante uma hora, *entre* palavra e escrita, mais além também da familiaridade tranquila que nos liga a uma e outra e nos apazigua às vezes na ilusão de que elas são coisas diferentes.⁹⁶

O movimento da *différance* estabelece-se através de um duplo jogo de escrita, pois esse processo textual não corresponde propriamente a uma rutura, mas a uma permanente circulação entre a estrutura interior dos conceitos e um campo exterior onde as oposições conceptuais são deslocadas até ao seu esgotamento. Movimento ativo e passivo que remete para um processo de trabalho no qual o objeto fixado como significante, por exemplo, através da sua fotografia, não se associa à mera presença desse objeto. Assim, este processo de transformação dos conceitos pressupõe a sua deslocação de modo a se produzirem novas configurações, marcando e alargando os limites onde operam. Mas se a *différance* não é algo presente, ou seja, algo que se possa expor ou mostrar, de que modo a podemos relacionar com a fotografia?

A relação entre a fotografia e o processo de trabalho da *différance* é significativa na medida em que possibilita compreendermos o artifício presente na oposição de conceitos, ou de termos que caracterizam a prática e a teoria da fotografia, entre os quais, por exemplo, *studium versus punctum*, de modo a procedermos uma composição entre termos aparentemente antagónicos e, por isso, colocados em jogo através da sua cooperação. Fotografia e o processo de trabalho da *différance* corresponde, desse modo, à noção de uma performatividade fotográfica que absorve

⁹⁶ Transcrevemos a passagem original em francês: “il faut ici se laisser renvoyer à un ordre, donc, qui résiste à l’opposition, fondatrice de la philosophie, entre le sensible et l’intelligible. L’ordre qui résiste à cette opposition, et lui résiste parce qu’il la porte, s’annonce dans un mouvement de différence (avec un *a*) entre deux différences ou entre deux lettres, différence qui n’appartient ni à la voix ni à l’écriture au sens courant et qui se tient, comme l’espace étrange qui nous rassemblera ici pendant une heure, *entre* parole et écriture, au-delà aussi de la familiarité tranquille qui nous relie à l’une et à l’autre, nous rassurant parfois dans l’illusion qu’elles font deux.” Ver Jacques Derrida, “la différence”, in *Marges de la Philosophie* (Paris: Minuit, 2013), 5. Mantivemos a tradução portuguesa de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães desta passagem de Derrida embora seja significativo assinalar que a sua opção de tradução de *différance* corresponde a “diferença.” Derrida, *Margens da Filosofia*, 32.

e alarga a comum conceção do processo de trabalho do fotógrafo enquanto mera captação de um registo (*prise d'image*). A presença do referente enquanto verdade do evento segundo um discurso moderno sobre o meio fotográfico que se consolidou, tal como o enunciamos, entre 1840-1960, deixa de significar a compreensão da fotografia enquanto mera sobreposição entre o referente e a representação bem como, por outro lado, também se afasta da procura do ponto de vista ou do instante perfeitos que correspondessem formalmente à síntese de um determinado acontecimento. Mas se considerarmos o quanto a captação como a produção de uma fotografia se associam e, ainda, o quanto a presença do referente na fotografia se interliga com a diferença estabelecida entre o retrato fotográfico do sujeito e o próprio sujeito, podemos compreender que a indivisibilidade do ponto de vista cede espaço à produção de um momento ao contrário de um só ponto de vista. A fotografia torna-se desse modo duração, processo. Vejamos como Derrida se afasta de uma noção de instante enquanto ponto indivisível ao responder a Hubertus von Amelnxén sobre o que considera como a problemática da fotografia:

É uma questão sobre o *ponto de vista*, e está a tocar no *ponto mais agudo* [la *pointe*] da dificuldade. É possível pensar de outro modo do que a partir do *ponto de vista do ponto*? Mas é possível, também, pensar a partir de um *ponto de vista*? [...] Na verdade, é uma questão sobre o *pointe*, a questão mais aguda, a questão mais penetrante e mais incisiva sobre este *pointe*. Pois de um modo geral concebemos o instante precisamente como um *pointe*, como *stigmê*, como *Punkt*, e a pontualidade do ponto seria, em primeiro lugar, indivisível.⁹⁷

Derrida sugere-nos um processo semelhante ao efeito de paralaxe quando se refere

⁹⁷ Nossa tradução da versão em inglês que transcrevemos: “It’s a question of *point of view*, and you are touching on the *most acute point* [la *pointe*] of the difficulty. Is it possible to think otherwise than from the *point of view of the point*? But is it possible also to think from a *point of view*? [...] It is indeed a matter of the *pointe*, the most acute question, the sharpest and most pointed question about this *pointe*. For in general one conceives of the instant precisely as a *pointe*, as *stigmê*, as *Punkt*, and the punctuality of the point would be, first of all, indivisible.” Ver Derrida, *Copy, Archive, Signature*, 2.

ao trabalho da *différance* na medida em que, fazendo a transposição para o erro de paralaxe, questiona a própria noção de erro. De um modo próximo à forma como consideramos a migração da imagem após os anos 50 do século XX, são as noções de indivisibilidade do ponto de vista, do *punctum* enquanto pormenor, do detalhe, ou do instante fotográficos que são reequacionadas.

Ao questionar o ponto no âmbito da representação fotográfica quer a partir da sua relação com um instrumento que inscreve algo sobre uma superfície como, também, através da relação do ponto com o início de um momento, Derrida remete-nos para a afirmação do *punctum* barthesiano enquanto contínuo processo de significação. Vai considerar, então, um processo no qual a experiência de um momento singular e único fosse divisível através do seu registo fotográfico e, assim, se o registo sobrevive e se separa do momento que possibilitou esse registo, por outro lado, é também necessário que a noção do tempo presente seja igualmente divisível mesmo considerando esse evento como insubstituível. Ao referir-se à conceção barthesiana da fotografia em *La Chambre claire*, diz-nos:

a possibilidade moderna da fotografia (arte ou técnica, pouco importa aqui), conjuga num mesmo sistema a morte e o referente. [...] a prova imediata que o dispositivo fotográfico oferece ou a estrutura do *resto* que deixa atrás de si, são acontecimentos irreduzíveis, indelevelmente originais. É o fracasso ou em qualquer caso o limite de tudo aquilo que, na linguagem, a literatura e as outras artes, parecia autorizar alguns importantes teoremas sobre a suspensão geral do Referente, ou daquilo que devido a uma simplificação por vezes caricatural classificávamos nesta ampla e vaga categoria. Mas no instante no qual o *punctum* rasga o espaço, a referência e a morte estão ligadas na fotografia. Mas devemos dizer referência ou referente? A minuciosidade analítica deve estar aqui à altura do que está em jogo, e a fotografia coloca-a à prova: o referente está visivelmente ausente, suspensivo, desaparecido no passado do seu acontecimento único, mas a

referência a esse referente, chamemos o movimento intencional da referência (uma vez que Barthes recorre precisamente à fenomenologia nesse livro), implica também irredutivelmente o ter sido de um único e invariável referente.⁹⁸

A importância do Referente na fotografia foi enunciada por Barthes através da relação do sujeito com um valor de referência cuja intensidade corresponde ao *punctum* embora, uma leitura apressada de *La Chambre claire* possibilite uma compreensão mais linear da importância do referente como mera equivalência entre o sujeito fotografado e a fotografia. De resto, e relativamente à questão do referente na fotografia, Derrida assinala a influência de Walter Benjamin sobre Barthes a partir do texto “Pequena história da fotografia” (1931). Nas palavras de Derrida: “Benjamin via na ampliação analítica do fragmento ou do significante ínfimo uma encruzilhada entre a era da psicanálise e a da reprodutibilidade técnica, cinematográfica, fotográfica, etc.”⁹⁹ Embora na tradução inglesa realizada por Pascale-Anne Brault e Michael Naas do texto “The Deaths of Roland Barthes,” publicada em *Psyche: Inventions of the Other*, obra editada por Peggy Kamuf e Elizabeth Rottenberg, esta passagem de Derrida seja atribuída ao texto “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” corresponde, de facto, à sua relação com o texto “Pequena história da fotografia.”¹⁰⁰ Importante é, também, o

⁹⁸ Nossa tradução livre da passagem original em francês que transcrevemos: “la possibilité moderne de la photographie (art ou technique peu importe ici), c’est ce qui conjugue en un même système la mort et le référent. [...] la démonstration immédiate qu’en donne le dispositif photographique ou la structure du *reste* qu’il en laisse derrière lui, ce sont là des événements irréductibles, ineffaçablement originaux. C’est l’échec ou en tout cas la limite pour tout ce qui, dans le langage, la littérature et les autres arts, paraissait autoriser quelques gros théorèmes sur la suspension générale du Référent, ou de ce que par simplification parfois caricaturale on classait sous cette catégorie ample et vague. Or à l’instant du moins où le *punctum* déchire l’espace, la référence et la mort ont partie liée dans la photographie.” Ver Derrida, “Les morts de Roland Barthes”, 282-283.

⁹⁹ Nossa tradução livre da passagem original francesa que transcrevemos: “Benjamin voyait dans l’agrandissement analytique du fragment ou du signifiant infime un lieu de croisement entre l’ère de la psychanalyse et celle de la reproductibilité technique, cinématographie, photographie, etc.” Ibid., 272.

¹⁰⁰ Na tradução de Pascale-Anne Brault e Michael Naas desta passagem do texto “The Deaths of Roland Barthes,” é assinalado na nota 3: Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” trans. Harry Zohn and Edmund Jephcott, in *Selected Writings*, vol. 4, ed. Michael W. Jennings (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2003). Ver Derrida, “The Deaths of Roland Barthes,” in *Psyche: Inventions of the Other*, vol. 1, ed. Peggy

modo como Derrida considera este texto de Benjamin e a última obra de Barthes como “os dois textos mais significativos sobre a questão do Referente no âmbito da modernidade técnica.”¹⁰¹

A noção de uma performatividade fotográfica afasta-se da noção barthesiana da aderência do referente fotográfico. O *punctum* não corresponde necessariamente a uma unidade mínima já que pode invadir o campo do *studium* embora não pertença a esse campo e, por isso, a oposição *studium versus punctum* torna-se um simulacro:

o *punctum* irradia e, o que é mais surpreendente, presta-se à metonímia. E logo que se permite arrastar numa rede de substituições, pode invadir qualquer coisa como objetos ou sentimentos. Este singular que não está em nenhuma parte *no* campo e mobiliza tudo em qualquer lado, pluraliza-se. [...] Este poder metonímico está essencialmente relacionado com a estrutura suplementar do *punctum* («é um suplemento») e do *studium* que a põe em movimento, embora se tenha que contentar, como o «exame», com dar voltas em torno de um ponto. Desde esse momento, entre os dois conceitos a relação não é nem tautológica, nem oposicional, nem dialética, nem simétrica em algum sentido, é suplementária e musical (contrapontística).¹⁰²

A importância da aderência do “referente fotográfico” não se refere a uma ideia comum de presença, de substituição ou de sobreposição com o Referente. Corresponde a um movimento em direção ao referente, uma relação referencial no

Kamuf, Elizabeth Rottenberg, trans. Pascale-Anne Brault, Michael Naas (California: Stanford University Press, 2007), 425.

¹⁰¹ Nossa tradução livre da passagem original em francês que transcrevemos: “les deux textes majeurs sur la question dite du Référent dans la modernité technique.” Ver Derrida, “Les morts de Roland Barthes,” 272.

¹⁰² Nossa tradução livre da passagem original em francês que transcrevemos: “le *punctum* irradie et, voilà le plus surprenant, il se prête à la métonymie. Et dès qu’il se laisse entraîner dans des relais de substitution, il peut tout envahir, objets et affects. Ce singulier qui n’est nulle part *dans* le champ, voici qu’il mobilise tout et partout, il se pluralise. [...] Cette puissance métonymique a un rapport essentiel avec la structure supplémentaire du *punctum* (« c’est un supplément ») et du *studium* qui en reçoit tout son mouvement même s’il doit se contenter, comme l’« examen », de tourner autour du point. Dès lors, entre les deux concepts le rapport n’est ni tautologique, ni oppositionnel, ni dialectique, ni en quoi que ce soit symétrique, il est supplémentaire et musical (contrapunctique).” Derrida, “Les morts de Roland Barthes,” 286.

contexto da ausência do Referente e, também, uma relação com a morte. A duração, o tempo, torna-se a própria metonímia do instantâneo fotográfico pois o que é fixado pela fotografia não é, de facto, o referente em si, o presente na sua totalidade, mas a relação referencial do sujeito com parte de um momento insubstituível e a sua consciência da inevitabilidade da morte.

O que nos possibilita que a comum compreensão histórica, cultural e social do trabalho do fotógrafo, assim como a comum compreensão da terminologia barthesiana se desdobrem e permitam que a fotografia seja, ao mesmo tempo, captação e produção, síntese e duração, presente e arquivo, original e cópia. Assim, determinadas premissas associadas à ação de fotografar são alargadas, entre as quais, a captação do real como se a fotografia correspondesse, somente, a uma representação roubada à natureza, o instante enquanto fração de tempo mínima associado ao máximo desempenho do fotógrafo e, ainda, o ponto de vista enquanto unidade indivisível associada à exatidão do fotógrafo no espaço e no tempo e, por isso, à impossibilidade da sua divisão.

A construção e a transformação social do significado da fotografia estabeleceu-se através de uma complementaridade entre a grafia, ou seja, o registo no âmbito de um processo de reprodução técnico e a presença do referente, presença na fotografia de alguns dos traços do sujeito. Na exposição *The Family of Man* o contexto expositivo a partir do qual essas fotografias foram percecionadas permitiu que o visitante se observasse a si próprio através dos outros visitantes e, desse modo, compreendesse a montagem ideológica enunciada por Steichen. Isto significa que a validação da fotografia, a sua valorização ou desvalorização enquanto meio de representação oscilou histórica e culturalmente entre a operatividade técnica deste meio de representação, a procura da verdade ou da essência do sujeito fotografado e, ainda, a importância do contexto no qual a fotografia foi difundida e apreendida. Nos anos 70 do século XX, Allan Sekula afirmou a importância da construção social do significado da fotografia opondo-se, por isso, à defesa da existência de um

significado intrínseco à fotografia o que, em grande medida, corroborava a posição de John Tagg:

a fotografia é vista como uma re-apresentação da própria natureza, como uma cópia não mediatizada do mundo real. O próprio meio é considerado transparente. As proposições transmitidas através dele são imparciais e, portanto, verdadeiras. Nos textos do século XIX sobre fotografia, encontramos repetidamente a noção de representação não mediatizada do mundo real. Tanto o termo “heliografia,” utilizado por Niépce, como o “lápiz da natureza” de Fox Talbot rejeitam implicitamente o fotógrafo enquanto operador e argumentam a favor da acção directa do sol. [...] A fotografia é concebida como possuindo um núcleo originário de significado, destituído de toda a determinação cultural. É a esta concepção análoga da fotografia que Roland Barthes se refere como a função denotativa da fotografia. Ele distingue um segundo nível de significado investido e culturalmente determinado, um nível de conotação. No mundo real, não é possível tal separação. Qualquer encontro significativo com a fotografia tem de ocorrer necessariamente ao nível da conotação.¹⁰³

A fotografia constitui-se como um meio de representação que regista a perecibilidade do corpo, a passagem do tempo associada ao envelhecimento e à mortalidade do

¹⁰³ A nossa tradução desta passagem do texto “On the Invention of Photographic Meaning” (1975), de Allan Sekula, adaptou a tradução portuguesa realizada por Luís Leitão e publicada em *Ensaio Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*. Ver Allan Sekula, “Sobre a Invenção do Significado da Fotografia,” in *Ensaio Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, org. Alan Trachtenberg, trad. Luís Leitão (Lisboa: Orfeu Negro, 2013), 389-390. Transcrevemos a passagem original em inglês: “the photograph is seen as a re-presentation of nature itself, as an unmediated copy of the real world. The medium itself is considered transparent. The propositions carried through the medium are unbiased and therefore true. In nineteenth-century writings on photography we repeatedly encounter the notion of the unmediated agency of nature. Both the term “heliography” used by Niépce and Fox Talbot’s “pencil of nature” implicitly dismissed the human operator and argued for the direct agency of the sun. [...] The photograph is imagined to have a primitive core of meaning, devoid of all cultural determination. It is this uninvested analogue that Roland Barthes refers to as the denotative function of photograph. He distinguishes a second level of invested, culturally determined meaning, a level of connotation. In the real world no such separation is possible. Any meaningful encounter with a photograph must necessarily occur at the level of connotation.” Ver Allan Sekula, “On the Invention of Photographic Meaning,” in *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, ed. Vicki Goldberg (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003), 454-455.

sujeito, do mesmo modo que realiza um movimento ou processo em vaivém entre o tempo sintetizado como o instante do registo e o tempo dilatado através do envolvimento emocional do sujeito. Apesar de qualquer fotografia só se tornar presente a partir da forma de um signo, ou seja, do retrato que se encontra no lugar daquele que foi fotografado, a fotografia do Jardim de Inverno remete-nos para um corpo ausente. Isto não se deve, somente, ao facto literal dessa fotografia não se encontrar publicada em *La Chambre claire*, mas ao sentimento de Barthes que se estabelece através do que encontra nesse retrato como a verdade de sua mãe. No entanto, e como referimos anteriormente, se o processo ou movimento da *différance* não permite a sua fixação, na medida em que não se torna visível, ou se mostra tal como ocorre com uma representação, a sua ligação à fotografia implicará um estratagema. É nesse sentido que Derrida esclarece:

eu não saberia por onde *começar* a traçar o feixe ou o gráfico da *différance*. Porque o que aí se põe precisamente em questão é a exigência de um começo de direito, de um ponto de partida absoluto, de uma responsabilidade principal.¹⁰⁴

O movimento da *différance* pressupõe uma certa errância o que lhe possibilita a desconstrução de oposições conceptuais que, como referimos anteriormente, estruturaram a cultura visual moderna já que o detalhe e a diferença operam a partir do estabelecimento de fronteiras e de hierarquias. A fotografia oitocentista de Bertillon caracterizou-se como um processo de ordenamento entre o mínimo elemento presente no corpo delinquente, elemento que deveria identificar esse indivíduo e, por outro lado, uma macro estrutura entre a parte e o todo, entre o mínimo detalhe e um processo burocrático de organização e significação social por excelência. A montagem ou sequência lineares, a máxima rentabilidade, a

¹⁰⁴ Nossa tradução livre da passagem original em francês que transcrevemos: “je ne saurai par où *commencer* à tracer le faisceau ou le graphique de la *différance*. Car ce qui s’y met précisément en question, c’est la requête d’un commencement de droit, d’un point de départ absolu, d’une responsabilité principielle.” Ver Derrida, “la *différance*,” 6.

disposição dos sujeitos no lugar e realizando o seu dever possibilitava assegurar um ordenamento e uma compreensão do real que, tecnicamente, também foi realizado pelo fotógrafo e pela câmara fotográfica.

Na exposição *The Family of Man* consideramos que se inicia um processo de transformação deste paradigma de visibilidade e de linearidade modernos: o espectador já havia compreendido o detalhe enquanto superioridade do olhar potenciado pela câmara, já havia assimilado a montagem sequencial de fragmentos como veículo para afirmar qualquer argumento ideológico e, desde os anos 50 do século XX, a infalibilidade da máquina e do progresso eram postos em causa no contexto político e social do pós-guerra.

A possibilidade de compreendermos a fotografia através do processo de trabalho da *différance* coloca a construção do significado deste meio de representação no âmbito de um contexto onde se suspendem diversas relações de oposição que se tornaram características generalistas deste meio de representação, entre as quais destacamos: sensível *versus* inteligível, arte *versus* técnica, *studium versus punctum*, negativo *versus* positivo, ou real *versus* representação. Compreender a fotografia através do desvio associado à *différance* assim como ao *punctum* enquanto duração, enquanto tempo, não corresponde, propriamente, a uma superação destas lógicas demasiadas vezes compreendidas como um confronto, pois não se ambiciona a sua mera neutralização, nem se procura um terceiro conceito que ao superar os anteriores se apresentasse como o objetivo ou a finalidade teórica a alcançar. Mas sim, potenciar uma compreensão crítica do espectador que relacione esses termos não afirmando qualquer conflito mas uma cadência contrapontística. A cada momento o encontro entre o sujeito e a fotografia, ou entre o sujeito e a imagem deve possibilitar um renovado espalhar dos significados como possibilidade de questionarmos dogmas teóricos, históricos e cânones estéticos.

Seguindo a análise de W.J.T. Mitchell sobre o livro de Robert Frank, *The Americans* (1958), podemos compreender como a exposição *The Family of Man* foi realizada num contexto social muito particular e que consideramos central para a posterior aproximação da construção social do significado da fotografia com um processo de trabalho contaminado pelo processo de trabalho da *différance*. Como refere Mitchell: “Tem sido frequentemente observado que *The Americans* é uma reflexão irónica sobre o sentimentalismo alegre da exposição *The Family of Man* de Steichen, com a sua alegre projeção da família nuclear americana em todo o mundo.”¹⁰⁵

A fotografia de Robert Frank, *U.S. 90, En route to Del Rio, Texas* [fig. 3], na qual vemos Mary e Pablo, a mulher e o filho de Frank através do vidro da frente do carro, permite uma relação com uma conhecida fotografia de Wayne Miller – capa da revista *Life* de 14 fevereiro de 1955 e referente à exposição *The Family of Man* – na qual a sua mulher Joan se encontra deitada com a cabeça apoiada sobre a mão esquerda e na qual, em primeiro plano, vemos a pequena filha que abraça o irmão ainda bebé. Quanto à fotografia de Frank mostra-nos a sua família literalmente cortada ao meio: o enquadramento frontal do carro elimina o lugar do pai, a mãe e o filho ensonados encontram-se numa estrada americana algures no meio do nada, e uma pilha de roupa é visível perto da janela de trás do carro. Já a fotografia de Miller apresenta um enquadramento depurado bem como um equilíbrio convencional entre as zonas de preto, de branco e de cinzento. No entanto, Joan tem um olhar absorto e dirigido para fora de campo, embora não seja para o marido e fotógrafo, enquanto a pequena filha segura e protege o irmão. Em ambas as fotografias os pais ao fotografarem a família encontram-se fora do enquadramento e, de algum modo, na família americana muitas vezes a presença do pai em

¹⁰⁵ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “It has often been remarked that *The Americans* is an ironic reflection on the cheery sentimentality of Steichen’s *The Family of Man*, with its happy projection of the American nuclear family onto the entire world.” Ver W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: The University of Chicago Press, 2005), 288.



3. **Robert Frank**, *U.S. 90, En Route to Del Rio, Texas*, 1955, Gelatin silver print, 32.1 x 21.4 cm
The Metropolitan Museum of Art, The Collection Online.

fotografias de família é, somente, reservada às cerimónias formais. Mas interessa salientar a aproximação entre Joan e Mary. Nenhuma das duas corresponde ao estereótipo da mãe americana embora, e a partir da fotografia de Miller, um observador menos atento possa aceitar ser esse o seu papel. O olhar de ambas parece denunciar que compreendem o contexto social e político tenso e de guerra fria que caracterizou a América nos anos 40 e 50 do século XX.

Mas na fotografia de Joan com os quatro filhos no MoMA, enquanto visitantes da exposição *The Family of Man*, e perante a transparência do teste nuclear *Mike*, é significativa a presença da mãe que se encontra de costas para nós e o olhar dos dois filhos como se a interrogassem e, talvez, compreendendo a complexidade do contexto político e social da época. As dúvidas de Robert Frank quanto à encenação americana de um modo de vida a ser emulado por outros países poderiam ser as dúvidas de Joan que conhecia, nessa altura, as fotografias de vítimas de Hiroshima que foram realizadas por Miller, em 1945, enquanto repórter da Magnum.

Após os anos 50 do século XX, a contingência da imagem devido à sua reprodução e circulação massivas em diversos suportes associou, de um modo crescente, a linearidade mecânica da modernidade à sobreposição instantânea de ferramentas digitais o que espoletou a necessidade crítica e a autonomia do espectador quando confrontado com imagens cujo sentido e significado são apresentados como um produto acabado e pronto a consumir. E se a fotografia se afastou do paradigma moderno que enunciamos enquanto definição da diferença e apologia do detalhe como obsessão pelo instante enquanto ponto original e indivisível a ser compreendido pelo espectador, foi na medida em que opera de um modo mais próximo com um processo de trabalho no qual o *punctum* corresponde à intensidade presente no tempo, ou seja, a partir de um alargamento e do questionamento de lógicas antagónicas que estruturaram a própria prática e o próprio discurso teórico da fotografia, operando com elas e, no entanto, afastando-se da ambição de se estabelecerem cânones dogmáticos quanto à história, a estética e a técnica.

2.4. Considerações finais

Através de uma análise da exposição *The Family of Man* (1955), a partir da importância desse contexto expositivo que tornou o espectador simultaneamente ativo e passivo, afirmamos essa exposição como um momento charneira para uma transformação da recepção da fotografia no espaço público e para uma mudança quanto ao que designamos como paradigma moderno da diferença. Em *The Family of Man* encontramos traços da herança da fotografia no âmbito de uma cultura visual moderna – por exemplo, as origens modernistas da disposição do espaço expositivo bem como ecos da apresentação da diferença através do detalhe fotográfico – mas também encontramos um contexto social e político no qual a infalibilidade da máquina e a crença no progresso eram, então, postos em causa. Esse contexto de pós-guerra também correspondeu a um momento em que o espectador já não era formal e ideologicamente iletrado quanto à proposta da fotografia no âmbito da cultura visual moderna. Desse modo, e relativamente à fotografia do período que correspondeu ao seu estabelecimento enquanto meio de representação moderno, ou seja, entre 1840 e os anos 50 do século XX, apresentamos a fotografia do sistema de identificação criminal de Bertillon como proposta exemplar quanto à importância atribuída à representação do fragmento, do detalhe do corpo para que se garantisse uma necessária relação de controlo entre a parte e o todo quer no arquivo administrativo da polícia francesa como no próprio tecido social. Esta necessidade de definir a diferença através da sua evidência fotográfica também caracterizou a própria prática do fotógrafo, pois comunicou o seu trabalho a partir de uma terminologia que traduziu o espaço e o tempo segundo termos, entre os quais: o ponto de vista, o pormenor, o detalhe, o instante, o enquadramento, ou a montagem. Mas após os anos 50 do século XX, são essas mesmas categorias e essa terminologia que são postas em causa: se o espectador ganhou autonomia crítica foi devido à sua capacidade para se relacionar e compreender a fotografia desdobrando a linearidade e, muitas vezes, o confronto

entre conceitos, ou seja, entre termos considerados antagônicos, nomeadamente: sensível *versus* inteligível, arte *versus* técnica, *studium versus punctum*, negativo *versus* positivo, ou real *versus* representação. Nesse contexto e através de uma aproximação ao processo de trabalho da *différance* enunciado por Derrida, a importância da fotografia encontra-se numa relação do sujeito com certos traços referenciais, ou um movimento em direção ao referente e não qualquer sobreposição inequívoca entre representação e referente. A capacidade para o sujeito se relacionar emocionalmente com a fotografia de um acontecimento único, irrepetível e no qual o sujeito fotografado regressa, corresponde a um movimento em torno de determinados detalhes, determinados pontos da fotografia embora se encontre na capacidade do sujeito desejar aquele que se encontra ausente. Esta pluralidade do *punctum* corresponde, também, à latência da imagem, à capacidade para regressar e habitar outras imagens, sendo percecionada pelo espectador, sendo difundida por diversos meios de reprodução e de circulação de imagens. E isto significa, então, que a definição do detalhe e do pormenor, da origem ou da essência da fotografia, transitam para a possibilidade do espectador se associar ao regresso do outro, à ligação entre a fotografia e a morte mas, também, segundo um alargamento do *punctum* enquanto dor privada para um *punctum* enquanto dor social. Derrotar o paradigma, enquanto desejo de neutro barthesiano significa, como o veremos de seguida, espalhar os significados, libertar os prisioneiros e perder o medo da *imago*.

3. O desejo de neutro segundo Roland Barthes:

a fotografia e o medo da *imago*¹⁰⁶

3.1. O cânone barthesiano da teoria da fotografia

Ao longo das últimas três décadas e meia, a derradeira obra de Roland Barthes, *La Chambre claire*, tornou-se a referência incontornável da teoria da fotografia.¹⁰⁷ Esta reflexão ontológica da fotografia foi ilustrada a partir de uma seleção de fotografias a preto e branco escolhidas por Roland Barthes, e compreendidas entre o século XIX e os anos 70 do século XX, essencialmente, retratos e registos da vida na cidade. Foi a partir destas fotografias que Barthes se confrontou tanto com a evidência documental do registo fotográfico, evidência do detalhe reproduzido na prova fotográfica, ou seja, *o mínimo detalhe visível é real*, como se confrontou com a subjetividade discursiva deste meio de representação ao afirmar: esta fotografia toca-me, pois *é real o que eu vejo e o que eu sinto*.

A escrita de *La Chambre claire*, entre o diário e as notas fragmentárias, levou Barthes a deparar-se dolorosamente (a sua reflexão torna-se pessoal ao escrever sobre *a sua dor*) com diversas fotografias do seu agrado, particularmente com a fotografia do Jardim de Inverno mas, também, com as imagens de textos da sua biblioteca, imagens que o acompanharam ao longo da vida e, por isso, tão aleatórias

¹⁰⁶ Este capítulo foi apresentado, a 24 de abril de 2012, com o título “A Fotografia e o Desejo de Neutro,” no Seminário *A Fotografia na Era da Pós-fotografia: História, Cultura e Ontologia* organizado pela Professora Doutora Margarida Medeiros (Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens – CECL, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), pela Professora Doutora Joana Cunha Leal (Instituto de História da Arte – IHA, FCSH/UNL), por Ricardo Santos (CECL, FCSH/UNL) e Mariana Pinto dos Santos (IHA, FCSH/UNL), com a colaboração da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

¹⁰⁷ Geoffrey Batchen refere-se do seguinte modo ao inevitável uso de terminologia barthesiana por parte de académicos que têm escrito sobre fotografia: “Indeed, we found we could rarely write an essay on photography without having first to pay our respects to ideas and vocabulary established by Roland Barthes. And so it has been for many other scholars too; this is surely the most quoted book in the photographic canon.” Ver Batchen, *Photography Degree Zero*, 3. Entre diversas obras da teoria e da história da fotografia que estabelecem o cânone barthesiano, podemos assinalar: *Le Temps de l'image: Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques* de Régis Durand (1995); *Photography: A Critical Introduction* (1996) e *The Photography Reader* (2003), obras editadas por Liz Wells; *La photographie plasticienne: un art paradoxal* (1998) de Dominique Baqué; ou *Photography Theory*, obra editada por James Elkins em 2006.

quanto familiares: “Descrever essa biblioteca, explicar a sua origem, seria entrar na biografia, na história familiar: biblioteca de um sujeito = uma identidade forte, completa, um «retrato» (cf. farmacopeia).”¹⁰⁸ Em 2009, trinta anos após a publicação de *La Chambre claire*, Geoffrey Batchen editou uma coletânea de treze ensaios, *Photography Degree Zero*, onde destaca o contributo crítico anglo-saxónico sobre o tema. O fio condutor da obra fora, em grande medida, a evidência de inquietações teóricas que tinham acompanhado Barthes ao longo da sua obra desde *Le Degré zéro de l’écriture* (1953) até a *La Chambre claire*.

Para se compreender a importância da categoria do *neutro* na obra e na vida de Roland Barthes, consideramos relevante que o curso tivesse sido lecionado quando o autor se encontrava de luto pelo falecimento de sua mãe. Neste capítulo centramo-nos na *categoria do neutro* cuja dificuldade de definição, no sentido de a delimitar, de a comparar com outras categorias, ou de a avaliar, se aproxima à dificuldade da fotografia em fazer corresponder a identidade de um sujeito com o seu retrato fotográfico. Esta aproximação entre desejo de neutro e fotografia, no âmbito do contributo do cânone barthesiano para a teoria da fotografia, parece-nos não ter ainda recebido a devida atenção crítica. De facto, poucos são os trabalhos académicos que afloram o tema, pois recorrem a uma interpretação paralela ao centrarem-se em obras como *Fragments d’un discours amoureux* (1977), como é o caso do ensaio *Notes on Love and Photography* (2006), de Eduardo Cadava e de Paola Cortés-Rocca, ou ao centrarem-se no interesse de Roland Barthes pela cultura oriental como é o caso de Jay Prosser no ensaio *Buddha Barthes: What Barthes Saw in Photography (That He Didn’t in Literature)* (2004). No entanto, o desejo de neutro e um retrato fotográfico onde o rosto tem um «ar», segundo terminologia barthesiana, reequacionam qualquer lógica mecânica de fixação: anunciam uma passagem entre uma era da fotografia analógica, do instante, e da verdade do

¹⁰⁸ Nossa tradução livre do texto original em francês que transcrevemos: “Décrire cette bibliothèque, expliquer son origine, serait entrer dans la biographie, l’histoire familiale: bibliothèque d’un sujet = une identité forte, complète, un « portrait » (cf. la pharmacopée).” Ver Barthes, *Le Neutre*, 34.

documento, para uma era onde a verdade é, também, circunstancial, fragmentária, discursiva. O neutro só pode ser vislumbrado a partir de alusões retóricas, ou seja, a partir de fragmentos de texto onde vagamente há neutro e, por outro lado, também o retrato fotográfico, compreendido como a verdade de um determinado sujeito, parece existir no âmbito de uma subjetividade e de uma invisibilidade que se tornam inconciliáveis com o registo mimético do sujeito. Assim, tanto a incompatibilidade do neutro com a fixação do texto, como a incompatibilidade da fotografia com a fixação de uma identidade, correspondem à afirmação de contextos discursivos característicos após os anos 60 do século XX, ou seja, a uma era pós-fotográfica onde os acontecimentos históricos, o peso e o valor socioculturais atribuídos ao tempo passado e ao tempo futuro parecem ter dado lugar a uma relação na qual o sujeito compreende criticamente o presente. Deixámos uma era fotográfica onde a evidência documental se afirmava, essencialmente, a partir da minúcia e da importância do detalhe – o modo como nesse momento presente se compreendia o passado para que se garantisse o futuro – para nos encontrarmos num momento circunstancial necessariamente vivido no presente, e avesso à fixação, à estabilidade da imagem ou do texto.

Afirmamos, ainda, que o contributo entre uma aproximação do desejo de neutro e o retrato fotográfico corresponde à possibilidade do sujeito perder o medo da *imago*. No momento em que a mera fixação da imagem deixa de ser tão relevante como na modernidade, pois o sujeito deve participar na (re)construção do seu quotidiano enquanto processo histórico, político, e estético, corresponde ao momento no qual a operatividade técnica do meio fotográfico cede lugar à construção social do significado da imagem. Quanto à possibilidade do sujeito suspender o peso da imagem, a sua lógica de adjetivação e o seu julgamento enquanto processos dogmáticos, deve compreender a necessidade de se confrontar com a seu medo da imagem enquanto desajuste entre a sua identidade e a representação da sua identidade e, por outro lado, enquanto o seu medo da morte. Este confronto

possibilitará dirigir o seu olhar e interesse em direção ao outro, em direção ao sofrimento dos outros.

3.2. O argumento do curso *Le Neutre*

No final dos anos 70 do século XX, quando Roland Barthes lecionava a cadeira de Semiologia literária no prestigiado *Collège de France*,¹⁰⁹ o seu penúltimo curso intitulado *Le Neutre* [*O Neutro*]¹¹⁰ desenvolver-se-ia tendo como base determinadas inquietações que haviam acompanhado o autor desde *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), até à sua última obra *La Chambre claire*, publicada em 1980. A vontade de apresentar *o neutro* para além de categorias provenientes da linguística, a sua compreensão enquanto uma categoria central presente em diversos discursos – textos literários e filosóficos, mas também os discursos associados aos gestos e aos comportamentos privados e sociais do sujeito – fora o mote de um curso cuja

¹⁰⁹ Após a sua eleição para o *Collège de France*, a 14 de março de 1976, e depois da *Leçon inaugurale* de 7 de janeiro de 1977, Roland Barthes viria a desenvolver três cursos no âmbito da cadeira de Semiologia literária. O seu primeiro curso *Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens* [Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços quotidianos], foi lecionado ao longo de catorze sessões, entre 12 de janeiro e 3 de maio de 1977. O segundo curso *Le Neutre* [*O Neutro*], foi lecionado ao longo de treze sessões, entre 18 de fevereiro e 3 de junho de 1978, e o seu último curso *La Préparation du Roman* [*A Preparação do Romance*], foi lecionado ao longo de treze sessões, entre 2 de dezembro de 1978 e 10 de março de 1979, e lecionaria uma segunda parte desse curso ao longo de dez sessões, entre 1 de dezembro de 1979 e 16 de fevereiro de 1980.

¹¹⁰ Neste texto utilizamos o termo “neutro” como tradução portuguesa do termo francês “neutre.” A tradutora Ivone Castilho Benedetti usa este termo para a tradução do segundo curso de Barthes, *O Neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*, obra publicada pela Martins Fontes em 2003. No início de *La Chambre claire*, Barthes refere-se a um “corps neutre” ao constatar que a pose fotográfica não coincide com o retrato fotográfico do eu profundo: “ah, si au moins la Photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien!” Ver Barthes, *La Chambre claire*, 27. Na tradução portuguesa desta obra, realizada por Manuela Torres para as Edições 70, é também utilizado o termo “neutro”. Ver Barthes, *A Câmara Clara*, 27. No entanto, Rosalind E. Krauss e Denis Hollier, enquanto tradutores da obra *The Neutral: Lecture Course at the Collège de France (1977-1978)* publicada, em 2005, pela Columbia University Press assumem a opção de traduzirem o título *Le Neutre* por *The Neutral*. Para Krauss e Hollier se, por um lado, a “neuter” corresponde um terceiro termo entre masculino e feminino optam, tal como o reconhecido tradutor Richard Howard em *Roland Barthes by Roland Barthes*, por traduzirem “neuter” por “the neutral,” pois Barthes também usara o termo considerando o âmbito do Direito Internacional. Por outro lado, como consideram que a opção “the neutral” corresponde a uma maior aproximação à linguística estrutural da Escola de Praga associada à geração de Barthes e ao seu desdém pelo que este designara como “La critique ni-ni” na obra *Mythologies* – a suposta neutralidade defendida pelo crítico que reclama a sua liberdade através da recusa em tomar partido – Krauss e Hollier assumem como tradução de “le neutre” a opção “the neutral”. Ver Barthes, *The Neutral*, xiii-xvii.

singularidade correspondera, em grande medida, a uma necessidade que Barthes sintetizaria como *um desejo de neutro*.¹¹¹ Ao postular o Neutro, solicitando-o com insistência, o autor procurava sustentar um discurso ao longo de várias aulas sem, no entanto, impor aos ouvintes qualquer subjugação: categoria desconcertante, o neutro não se define, experiencia-se como uma suspensão do conflito, da arrogância, da violência, embora, enquanto desejo o neutro corresponda a uma paixão, a uma violência inexprimível, invendável e associada a um querer-viver.

Lembrando a *Leçon inaugurale*, Barthes ambiciona potenciar um ensino onde:

o professor não tem outra atividade do que a de investigar e de falar – direi de bom grado: de sonhar bem alto a sua investigação – em vez de julgar, de escolher, de promover, de submeter-se a um saber dirigido [...] ¹¹²

Compreendendo que o que podia ser opressivo no ensino não correspondia ao pensamento que o desencadeava, mas às formas discursivas através das quais esse saber seria enunciado, o professor deveria potenciar um discurso que lhe possibilitasse desprender-se de qualquer tentativa de posse (o querer-agarrar). E a operação fundamental deste método de ensino, onde a palavra e a escuta se entrelaçariam, contemplaria tanto uma escrita fragmentária, como uma exposição digressiva. Seria o momento no qual o sujeito se afastaria da vontade de possuir, da necessidade de fixar e impor uma verdade absoluta, ao constatar que a experiência vivenciada em cada aula, a sua performance através da oralidade e da escuta, seriam mais relevantes do que um método de ensino que fomentasse uma classificação opressora. Através deste processo de trabalho, Barthes iria possibilitar a indecisão, a fragmentação, e uma excursão em torno do neutro.

¹¹¹ Barthes, *Le Neutre*, 38.

¹¹² Nossa tradução livre do texto original em francês que transcrevemos: “le professeur n’y a d’autre activité que de chercher et de parler – je dirai volontiers: de rêver tout haut sa recherche – non de juger, de choisir, de promouvoir, de s’asservir à un savoir dirigé [...]” Ver Roland Barthes, “Leçon,” in *Œuvres complètes. Tome V: Livres, Textes, Entretiens 1977-1980* (Paris: Seuil, 2002), 430.

A primeira aproximação ao neutro é realizada enquanto apresentação do argumento do curso, do seu objeto: o Neutro como aquilo que vence o paradigma ao frustrar um confronto de posições considerado necessário para que se produza significado. Derrotar o paradigma corresponde, então, a suspender o conflito característico da tomada de posições – a escolha de um termo por oposição a outro – enquanto sacrifício indispensável para a construção de significado. No entanto, o neutro barthesiano não se refere à indiferença ou à ausência de sensação:

Quero dizer com isso que, para mim, o Neutro não se refere a “impressões” como acinzentado, como “neutralidade,” ou indiferença. O Neutro – o meu Neutro – pode referir-se a estados intensos, fortes e sem precedente. “Derrotar o paradigma” é uma atividade ardente, escaldante.¹¹³

A necessidade de eliminar um dos oponentes de um confronto dialético, devia ser neutralizada através de uma atualização desses termos antagónicos: a circulação de ambos como se o processo de construção de sentido se reiniciasse, do mesmo modo que um jogo recomeça a partir do zero.¹¹⁴ Esta preocupação havia pautado a escrita barthesiana, edificando uma obra contextualizada entre os anos 50 e 80 do século XX, e correspondendo a um compromisso cognitivo mas, igualmente, político e histórico do autor para neutralizar o exercício do poder. Regra geral, o exercício do poder estabelece-se através do confronto de posições, da contraposição de conceitos e, desse modo, torna necessário uma escolha, a exclusão de um dos termos, para que se produza significado. No ensaio “Barthes with Marx” de Philippe Roger, incluído na obra *Writing the Image After Roland Barthes*, editada por Jean-Michel Rabaté

¹¹³ Nossa tradução livre do texto original em francês que transcrevemos: “Je veux dire par là que, pour moi, le Neutre ne renvoie pas à des « impressions » de grisaille, de « neutralité », d’indifférence. Le Neutre – mon Neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. « Déjouer le paradigme » est une activité ardente, brûlante.” Ver Barthes, *Le Neutre*, 32.

¹¹⁴ A possibilidade de recomeçar um jogo a partir do zero e, desse modo, reiniciar todas as possibilidades, é referida na entrada “Quand je jouais aux barres...” em *Roland Barthes par Roland Barthes*. Ver Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes. Tome IV: Livres, Textes, Entretiens 1972-1976* (Paris: Seuil, 2002), 630.

em 1997, Philippe Roger refere-se às escassas referências marxistas em textos de Barthes anteriores a 1950, à sua ambiguidade, e à sua inexistência a partir de 1960:

De um modo geral, antes de 1950-51, os textos de Barthes oferecem poucas referências marxistas. Quando o fazem, como em alguns dos artigos para [o jornal] *Combat*, que eventualmente se tornaram *Le Degré zéro de l'écriture*, a ambiguidade prevalece. Nestes breves ensaios, e mais ainda na versão do livro, referências dispersas à divisão de classes são permanentemente recodificadas numa linguagem muito diferente, uma linguagem de anseio por um “mundo reconciliado” que evoca fortemente a “communauté impossible” de Blanchot. Por outro lado, após 1960, sempre que Barthes menciona o marxismo, é claramente a partir do ponto de vista de alguém que se encontra de fora.¹¹⁵

Mas desde *Le Degré zéro de l'écriture* que a vontade de derrotar o paradigma havia impressionado o autor ao constatar uma ambição e uma impossibilidade: a infidelidade de uma escrita branca, na medida em que o que se produz enquanto não-signo é recuperado como signo.¹¹⁶ Aos olhos da doxa os intelectuais cometem o erro de trazerem o inteligível para a vida, e face ao qual se opõe o concreto como o que supostamente resiste ao sentido. Contudo, a escrita barthesiana não persegue a origem do sentido, como se o sentido pré-existisse nas coisas, visava antes imaginar um pós-sentido ao qual se chegasse depois de uma viagem iniciática que devia ser percorrida, experienciada, que seria processo de construção de sentido, processo de co-sentimento.

¹¹⁵ Nossa tradução livre do texto original que transcrevemos: “On the whole, before 1950-51, Barthes’s writings offer few Marxist references; when they do, as in some of the *Combat* articles that eventually became *Writing Degree Zero*, ambiguity prevails. In these short essays, and even more so in the book version, scattered references to the division of classes are permanently recoded in a very different language, a language of yearning for a ‘reconciled world’ that strongly evokes Blanchot’s ‘communauté impossible’. After 1960, on the other hand, whenever Barthes mentions Marxism, it is clearly from an outsider’s viewpoint.” Ver Philippe Roger, “Barthes with Marx,” 176.

¹¹⁶ Barthes, *Le Neutre*, 54.

Barthes fala em compreender o sentido, mas também em extenuá-lo, levando-o ao limite, mas, ao contrário da doxa, não como um produto da Natureza mas como um produto da história no qual pode ainda residir o frémito do sentido:

o sentido, antes de se abolir na in-significância, ainda freme: *há sentido*, mas esse sentido não se deixa «agarrar»; permanece fluido, estremecendo com uma leve ebulição. Desse modo se declara o estado ideal da socialidade: um imenso e perpétuo borbulhar anima sentidos inumeráveis que estalam, crepitam, fulguram sem nunca tomarem a forma definitiva dum signo tristemente carregado com o seu significado: tema feliz e impossível, pois esse sentido idealmente fremente vê-se impiedosamente recuperado por um sentido sólido (o da Doxa) [...] (Formas deste frémito: o Texto, a significância e talvez o Neutro.)¹¹⁷

Esta moralidade do signo associada a um sentido idealmente fremente, mesmo que a doxa o pudesse recuperar e impregnar de peso, poderia ser vislumbrada e pressentida nas cintilações do neutro.

Na entrada “Quand je jouais aux barres...”, em *Roland Barthes par Roland Barthes*, somos esclarecidos sobre esse movimento desencadeado no âmbito de uma reconfiguração do conflito, compreendido como o confronto e a oposição entre dois adversários, enquanto que um movimento em direção ao neutro corresponde a um modo de superação da contenda através daquilo que o autor designa por um espalhar dos significados:

no conflito das retóricas, a vitória cabe sempre apenas *à terceira linguagem*.

Esta linguagem tem por função libertar os prisioneiros: espalhar os

¹¹⁷ Esta citação corresponde à entrada “O frémito do sentido” de *Roland Barthes par Roland Barthes*, cuja tradução foi realizada por Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves para as Edições 70, tal como se encontra impressa na edição de 1976. No entanto, na reedição da obra publicada em 2009, não deixa de ser significativo a alteração do texto original, pois onde se lia “in-significância” passou a ler-se “insignificância”. Ver Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 118-119.

significados, os catecismos. Tal como na barra, *linguagem sobre linguagem*, até ao infinito, tal é a lei que move a logósfera.¹¹⁸

Esta terceira linguagem que espalha os significados e desse modo não os fixa, aproxima-se do *terceiro sentido* que o autor refere num ensaio de 1970 para os *Cahiers du cinéma*, a partir de alguns fotogramas de *Ivan o Terrível*, e de *O Couraçado Potemkine* de Sergei M. Eisenstein. O terceiro sentido, o sentido obtuso, torna-se esquivo à compreensão: é o suplemento que vem “a mais” e que a intelecção não consegue absorver bem, pois abre totalmente o campo do sentido e, desse modo, estende-se para além da cultura, do saber, da informação.¹¹⁹ Cinestesia presente na insignificância deleitável, num rosto que tem um “ar,”¹²⁰ nas nuances, ou no desenlaçar de uma experiência, fio a fio, como um modo de vida e não como uma reivindicação intelectual. Tentar viver segundo as nuances da literatura, sendo a própria preparação do curso um projeto ético, um guia de vida.

Se o neutro se pode vislumbrar enquanto uma oscilação amor al, um processo em vaivém, ou o contrário de uma antinomia, por outro lado, essa suspensão do confronto não impede a sensação mas, somente, o juízo que a acompanha. Como afirmamos acima, o neutro enquanto objeto do curso corresponde ao que desconcerta o paradigma, à suspensão do confronto de posições considerado necessário para que se produza significado. Mas ao desejo de neutro associa-se uma paixão, um estado de sensibilidade que coloca em cena um paradoxo: se o neutro é a suspensão do conflito e da arrogância, por outro lado, uma predisposição enquanto desejo de neutro corresponde a um estado patológico (*pathos* + *logos*)

¹¹⁸ Utilizamos a tradução de *Roland Barthes por Roland Barthes* de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves para as Edições 70. Ver Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 60. Dada a relevância da passagem transcrevemos a versão original em francês: “dans le conflit des rhétoriques, la victoire n’est jamais qu’au tiers langage. Ce langage-là a pour tâche de délivrer les prisonniers: d’éparpiller les signifiés, les catéchismes. Comme aux barres, *langage sur langage*, à l’infini, telle est la loi qui meut la logosphère.” Ver Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 630.

¹¹⁹ Ver Roland Barthes, “Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein,” in *Œuvres complètes. Tome III: Livres, Textes, Entretiens 1968-1971* (Paris: Seuil, 2002), 488.

¹²⁰ Ver a entrada “L’« air »” em Barthes, *La Chambre claire*, 166-171.

intrinsecamente violento. Intensidade inexprimível e presente no desejo de neutro, tal como uma paixão que não tem vontade de possuir. A paixão que existe no desejo de neutro é inegociável, também invisível e, de algum modo, insustentável. Desejo que se associa a uma ética que Barthes acredita só ser possível de edificar fora da academia, através de um desprendimento genuíno, contrário ao narcisismo e à vontade de reconhecimento.

No entanto, a motivação para o desenvolvimento do curso *Le Neutre*, alterar-se-ia pois aquele que inicialmente pensara num curso para o *Collège* sobre o desejo de neutro, já não era o mesmo quando o preparou e quando o viveu ao longo dessas treze semanas. Antes de divagar sobre as figuras do neutro, o autor refere-se ao fio cortante do luto, e ao desejo de neutro na sua vida após o falecimento de sua mãe, Henriette Barthes, cerca de quatro meses antes da primeira aula do curso.¹²¹ Se o primeiro Neutro, enquanto objeto do curso, se associa à remoção dos conflitos: à diferença que separa o querer-viver do querer-possuir, na medida em que o querer-viver transcende a arrogância do querer-possuir através de uma esquiva ao paradigma, ao conflito, o segundo Neutro, enquanto desejo implícito do curso, corresponde à distância que separa o querer-viver de uma desesperada vitalidade, ou seja, de um ódio da morte. Nas palavras de Barthes:

É essa distância difícil, incrivelmente forte e quase impensável, que chamo de Neutro, o segundo Neutro. A sua forma essencial é, definitivamente, um protesto; consiste em dizer: pouco me importa saber se Deus existe ou não; mas o que eu sei e o que saberei até ao fim é que ele não deveria ter criado ao mesmo tempo o amor e a morte. O Neutro é esse *Não* irredutível: um *Não* como que suspenso diante do endurecimento da fé e da certeza e incorruptível por uma e por outra.¹²²

¹²¹ Henriette Barthes morre a 25 de outubro de 1977.

¹²² Nossa tradução livre do texto original em francês que transcrevemos: “C’est cette distance difficile, incroyablement forte et presque impensable, que j’appelle le Neutre, le second Neutre. Sa forme essentielle est en définitive une protestation; elle consiste à dire: il m’importe peu savoir si Dieu existe ou non; mais ce que je sais et que je saurai jusqu’au bout, c’est qu’il n’aurait pas dû créer

À remoção do conflito, ou seja, à vontade de viver sem vontade de possuir enquanto primeiro neutro, ressoa um segundo neutro como protesto, um *Não* irreduzível e suspenso perante a constatação e a incompatibilidade entre o amor e a morte:

não posso *transformar* o meu desgosto, não posso desviar o meu olhar; nenhuma cultura vem ajudar-me a falar desse sofrimento que eu vivo de um modo total na própria finitude da imagem (é por isso que, apesar dos seus códigos, eu não posso *ler* uma foto): a Fotografia – a minha Fotografia – é sem cultura: uma vez que é dolorosa, nada nela pode transformar o desgosto em luto.¹²³

O campo polimorfo que constitui o neutro, a sua esquiva ao paradigma assim como a sua violência enquanto protesto, desenvolve-se ao longo do curso através de uma sucessão de figuras, de fragmentos nos quais se pode vislumbrar o neutro. As figuras do neutro, compreendidas como fragmentos delimitados por um discurso foram reunidas em dois grandes grupos: as que remetem para estados conflituosos do discurso, entre as quais: Afirmação, Adjetivo, Cólera, e Arrogância, e aquelas que remetem para estados de suspensão do conflito, como: Benevolência, Fadiga, Silêncio, Delicadeza, Sono, Oscilação, ou Retirar-se. Roland Barthes assume uma exposição descontínua e inconclusiva de elementos que designa por figuras do neutro, enquanto sequência aleatória de fragmentos de discurso onde vagamente *há* Neutro. As cintilações do neutro através de uma sucessão de figuras: o neutro num

en même temps l'amour et la mort. Le Neutre, c'est ce *Non* irréductible: un *Non* comme suspendu devant les endurcissements de la foi et de la certitude et incorruptible par l'une et par l'autre." Ver Barthes, *Le Neutre*, 40.

¹²³ Utilizamos a tradução desta passagem de *A Câmara Clara* realizada por Manuela Torres e a qual alteramos ligeiramente. Ver Barthes, *A Câmara Clara*, 127. Transcrevemos a passagem original em francês: "je ne puis *transformer* mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard; aucune culture ne vient m'aider à parler cette souffrance que je vis entièrement à même la finitude de l'image (c'est pourquoi, en dépit de ses codes, je ne puis *lire* une photo): la Photographie – ma Photographie – est sans culture: lorsqu'elle est douloureuse, rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil." Ver Barthes, *La Chambre claire*, 141.

estado de variação contínuo onde se descrevem as suas nuances sem se ambicionar a construção de um sentido final, uma definição e uma conclusão.

3.3. Fotografia e o desejo de neutro?

Em *La Chambre claire*, Barthes refere-se ao peso da imagem fotográfica, à sua imobilidade e obstinação enquanto evidência na qual a sociedade se apoia, registo fixado que teimosamente estrutura significados e ambiciona caracterizar com objetividade aquele ou aquilo que foi fotografado. No entanto, e de um modo geral, o sujeito não se identifica com o peso dessa representação, compreendendo que a impossibilidade de apaziguar em imagem a verdade que constitui a sua identidade, corresponde à impossibilidade de deslocar o registo fotográfico de uma estrutura social que tende a definir e a possibilitar a circulação e a difusão de significados homogêneos por oposição às mudanças e às oscilações da identidade do sujeito.¹²⁴ O retrato devia evidenciar um processo ou um *estado em nuance*: a movimentação do eu singular e paradoxal que caracteriza a verdade de cada sujeito. Porém, o que a fotografia revela, como sublinha Barthes, é a dificuldade de uma articulação entre o registo fotográfico enquanto imagem social e redutível a um semblante – a representação objetiva de cada sujeito, o *studium* – e a representação da identidade do sujeito, o seu retrato verdadeiro, cuja avaliação subjetiva é da ordem do *punctum*. Corresponderia, na expressão do autor, à representação de um *signo sem peso*, cujo significado se encontrasse em contínua transformação, uma verdade singular que escapasse à fixação operada pela fotografia, tornando possível que o eu de determinado sujeito coincidisse com o seu retrato fotográfico.

Também em *Roland Barthes on Photography* (1997), onde Nancy Shawcross realiza uma análise da obra barthesiana a partir da sua relação com a fotografia e com diversos autores, entre os quais, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, ou Marguerite Duras, somos esclarecidos sobre a inautenticidade da pose fotográfica:

¹²⁴ Barthes, *La Chambre claire*, 26-27.

Barthes reconhece que, no século XX, não pode realmente reclamar sobre o tempo de exposição fotográfica mas, mesmo um só momento de pose lhe transmite uma sensação de falta de vida, ou falta de autenticidade que ele, pelo menos, sente como sujeito.¹²⁵

A ausência de peso do retrato fotográfico, a sobreposição harmoniosa entre o significante e o significado, torna-se um suplemento identitário, esse algo que *vem a mais*, ou terceiro sentido, como o deslocamento da ação de julgar. Um frémito que se recebe inesperadamente e por inteiro, ou o momento de reconhecimento de uma identidade e do reconhecimento da verdade do retrato:

o meu corpo não encontra nunca o seu grau zero, ninguém lho dá (talvez só a minha mãe? Porque não é a indiferença que retira o peso da imagem – nada como uma fotografia «objetiva», do género «Photomaton», para fazer de nós um criminoso, procurado pela polícia –, é o amor, o amor extremo).¹²⁶

Este deslocamento da ação de julgar, enquanto verdade de um retrato fotográfico onde se reconhece um signo sem peso devido à harmoniosa sobreposição entre o significante e o significado, corresponde, também, ao frémito perçecionado por Barthes na fotografia do Jardim de Inverno. Nas palavras de Marjorie Perloff:

Como em Proust, o momento privilegiado e miraculoso, a picada do *punctum*, vem quando menos se espera. A singularidade da fotografia do Jardim de Inverno – uma velha e desvanecida fotografia de família com os

¹²⁵ Nossa tradução livre do texto original em inglês que transcrevemos: “Barthes recognizes that he cannot really complain about the length of time for photographic exposures in the twentieth century, yet even a moment of posing conveys a sense of lifelessness and/ or inauthenticity that he, at least, feels as subject.” Ver Nancy Shawcross, *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective* (Gainesville: University Press of Florida, 1997), 42.

¹²⁶ Nossa tradução livre do texto original em francês que transcrevemos: “mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne le lui donne (peut-être seule ma mère? Car ce n’est pas l’indifférence qui enlève le poids de l’image – rien de tel qu’une photo « objective », du genre « Photomaton », pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police –, c’est l’amour, l’amour extrême).” Ver Barthes, *La Chambre claire*, 27.

cantos ‘rombos’ – é o que permite Barthes ‘ver’ a sua mãe, não como ele realmente a viu na sua vida juntos (isto seria um mero *studium* de sua parte), mas como a criança que ele nunca tinha conhecido na vida real, uma menina de cinco anos de pé com o seu irmão de sete ‘na extremidade de uma pequena ponte de madeira num Jardim de Inverno envidraçado’.¹²⁷

Somente o amor, o amor extremo poderá retirar o peso da imagem. Como compreender a ligação entre um “amor extremo,” como aquele que Barthes dirige à sua mãe, e a percepção da verdade da fotografia do Jardim de Inverno? Que relação se pode estabelecer entre um retrato fotográfico sem peso, e a ausência de medo da *imago*? Sendo o retrato fotográfico uma representação adjetivada, a partir da qual se opera um julgamento, não existirá um paradoxo intrínseco a uma aproximação entre a fotografia e um desejo de neutro?

A fotografia analógica entre os anos 20 e 80 do século XX, principalmente o retrato a preto e branco realizado através da câmara mecânica carregada com película, foi a imagem impaciente de uma era industrial.¹²⁸ Revelou a objetividade técnica do meio fotográfico, em grande medida difundida pelo fotógrafo repórter e assimilada pelo fotógrafo amador, a partir da representação de indivíduos e de acontecimentos. Por isso, a era da fotografia moderna correspondeu à das revoluções, das contestações,

¹²⁷ Nossa tradução livre a partir do texto em inglês que transcrevemos: “As in Proust, the miraculous privileged moment, the prick of the *punctum*, comes when least expected. The uniqueness of the Winter Garden photograph – an old, faded, album snapshot with ‘blunted’ corners – is that it allows Barthes to ‘see’ his mother, not as he actually saw her in their life together (this would be a mere *studium* on his part), but as the child he had never known in real life, a five-year-old girl standing with her seven-year-old brother ‘at the end of a little wooden bridge in a glassed-in conservatory’.” Ver Marjorie Perloff, “ ‘What has occurred only once’: Barthes’s Winter Garden/Boltanski’s Archives of the Dead,” in *Writing the Image After Roland Barthes*, ed. Jean-Michel Rabaté (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997), 40.

¹²⁸ Diversos fotógrafos do século XX, entre os quais, Alfred Stieglitz, Lewis W. Hine, August Sander, André Kertész, ou William Klein, desenvolveram uma obra que podemos designar como moderna: o fotojornalismo e o registo da vida na cidade industrial, ou na cidade do pós-guerra, entre o início do século XX e os anos 80. Martin Parr e Gerry Badger caracterizam a modernidade fotográfica a partir de determinadas categorias temáticas, entre as quais: *Facing Facts*, *Photo Eye*, *A Day in the Life*, ou *Memory and Reconstruction*. Ver Martin Parr and Gerry Badger, *The Photobook: A History*, 3. É também significativo que na seleção de fotografias realizada por Barthes para *La Chambre claire*, se encontrem fotografias de todos os fotógrafos que referimos.

dos atentados, ou seja, das impaciências e de tudo o que denega o amadurecimento.¹²⁹

Se o interesse de Barthes pela fotografia se associa à modernidade deste meio de representação, no entanto, e ao longo dos anos 60 e 70 do século XX, dirigiu-se para a intertextualidade da fotografia, ou seja, para a construção do significado a partir do leitor e do autor, sendo o *punctum* e o noema da fotografia «Ça-a-été» [«Isto-foi»], exemplos dessa mudança de interesse. A uma primeira intenção de compreender a fotografia enquanto signo a partir da relação entre significante e significado, segue-se um segundo momento no qual associa ao carácter analógico da fotografia a sua dimensão temporal e a inevitabilidade da morte.¹³⁰ Barthes clarificou este desenvolvimento da sua compreensão da fotografia, numa entrevista do final de 1977, com Angelo Schwarz:

Quando dizemos que a fotografia é uma linguagem, é falso e é verdadeiro. É falso, no sentido literal, porque a imagem fotográfica é uma reprodução analógica da realidade, ela não contém qualquer partícula descontínua que poderíamos chamar de *signo* [...] Mas é verdadeiro na medida em que a composição e o estilo de uma foto funcionam como uma segunda mensagem que nos informa sobre a realidade representada e sobre o próprio fotógrafo: é aquilo que designamos por *conotação*, que é uma linguagem.¹³¹

A fotografia enquanto testemunho denotativo daquilo que aconteceu, ao representar o sujeito num determinado momento e espaço concretos, possibilita a consciência de uma dupla leitura: aquele que foi fotografado vai morrer ou já morreu, e nessa

¹²⁹ Barthes, *La Chambre claire*, 146.

¹³⁰ Shawcross, *Roland Barthes on Photography*, 10.

¹³¹ Nossa tradução livre do texto original em francês que transcrevemos: “Quand on dit que la photo est un langage, c’est faux et c’est vrai. C’est faux, au sens littéral, parce que l’image photographique étant la reproduction analogique de la réalité, elle ne comporte aucune particule discontinue qu’on pourrait appeler *signe* [...] Mais c’est vrai dans la mesure où la composition, le style d’une photo fonctionnent comme un message second qui renseigne sur la réalité et sur le photographe: c’est ce qu’on appelle la *connotation*, qui est du langage;” Ver Roland Barthes, “Sur la photographie,” in *Œuvres complètes. Tome V: Livres, Textes, Entretiens 1977-1980* (Paris: Seuil, 2002), 931.

primeira morte encontra-se inscrita a própria morte daquele que observa a fotografia. Barthes anunciava ainda, em *La Chambre claire*, uma crise simbólica e afetiva da morte: se a fotografia correspondera a uma invenção moderna que possibilitara a representação mimética do real através de um processo técnico de fácil reprodução, também correspondera à ilusão de conservar a vida através da captação do presente, do novo, e da atualidade.

A possibilidade de aproximarmos a representação fotográfica e o desejo de neutro corresponderá, talvez, a uma outra era, onde o instante se encontre associado à construção do significado, ou seja, a um processo, ou a um tempo de amadurecimento. A representação analógica, assim como qualquer imagem, subentende uma *adjetivação*, uma classificação que, de um modo geral, segue uma lógica alicerçada por categorias duais – como, verdadeiro *versus* falso, belo *versus* feio, arte *versus* técnica – e por isso, sustentando a necessidade da vitória de um dos termos relativamente ao outro. Como nos esclarece Barthes:

Ele suporta mal qualquer *imagem* de si próprio, sofre ao ser citado. Considera que a perfeição duma relação humana depende dessa ausência da imagem: abolir entre si, de um para o outro, os *adjectivos*; uma relação que é adjetivada está do lado da imagem, do lado da dominação, da morte.¹³²

Desse modo, o retrato fotográfico enquanto representação do sujeito, cuja materialização corresponde historicamente a um determinado objeto fotográfico, não possibilita a suspensão de julgamento: as férias da “pessoa” ao se encontrar, senão anulada, pelo menos não referenciável.¹³³ Mas a recusa de qualquer pose, não disfarçando a atrapalhação ou o aborrecimento, aproxima-se do retrato fotográfico

¹³² Esta passagem corresponde à tradução de Jorge Constante Pereira e de Isabel Gonçalves da obra *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ver Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 51. Dada a importância desta passagem no contexto deste capítulo, também a transcrevemos em francês: “Il supporte mal toute *image* de lui-même, souffre d’être nommé. Il considère que la perfection d’un rapport humain tient à cette vacance de l’image: abolir entre soi, de l’un à l’autre, les *adjectifs*; un rapport qui s’adjectivise est du côté de l’image, du côté de la domination, de la mort.” Ver Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 623.

¹³³ Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 160.

onde o rosto tem um “ar”: fotografia de um sujeito que esteve *ali*, diante da câmara, por inteiro. Se existem retratos que exibem uma analogia, a mera semelhança que possibilita reconhecer o sujeito fotografado, por vezes, e seguindo terminologia barthesiana, o retrato coincide com a verdadeira identidade do sujeito: *é ele*. Esse suplemento identitário, impossível de provar ou de decompor, é reconhecível como a metamorfose entre a evidência fotográfica e a memória associada a uma determinada experiência de vida que se reconhece nessa fotografia. Retrato no qual se encontra a leveza do signo e que, por isso, se torna verdadeiro num determinado processo de leitura.

3.4. A figura do contingente e a ausência de medo da *imago*

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* a primeira imagem e o primeiro texto com os quais somos confrontados sobrepõem-se no apontamento caligráfico aí reproduzido: *Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*. [*Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance*].¹³⁴ A construção fragmentária presente nesta obra estabelece-se, por isso, através de diversos níveis ou graus, associando vários elementos visuais, literários, e manuscritos. Entre cada fragmento desenvolve-se um processo que anima esse contexto do autor, a partir do reenvio e da redefinição contínuos, tanto do sentido de cada elemento como do sentido da sua mútua relação.

Uma das fotografias de família reunidas na obra, e que se encontra nas primeiras páginas, corresponde à da mãe de Barthes, em 1916, sentada numa cadeira e com o filho ainda bebé no seu colo [fig. 4]. Este retrato apresenta determinadas convenções da fotografia de estúdio: a moldura em formato oval, o fundo claro a destacar os retratados, o sorriso da mãe com o filho, a frontalidade do olhar de Henriette Barthes na direção do fotógrafo, e com o seu braço esquerdo a envolver o filho o que lhe possibilita que a sua mão pouse na cadeira em primeiro plano e, assim, se

¹³⁴ Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2.



4. **Fotógrafo não identificado**, Henriette Barthes com o filho Roland ao seu colo, Cherbourg, 1916. Fotografia publicada em *Roland Barthes par Roland Barthes* com a legenda “Le stade du miroir: « tu es cela. »”

evidencie a sua aliança de casamento. Em *Roland Barthes par Roland Barthes* a legenda atribuída a esta fotografia foi: *Le stade du miroir: « tu es cela. »*.¹³⁵ Esta inscrição, *o estádio do espelho*, parece remeter, mesmo que Barthes o não explicita, para a comunicação realizada por Jacques Lacan a 17 de julho de 1949, intitulada *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, e apresentada no *XVI^e Congrès international de psychanalyse*, em Zurique. A conceção do estádio do espelho fora introduzida por Lacan em 1936 e, treze anos depois, seria alvo de uma renovada atenção considerando a sua relevância na formação do *Eu* no âmbito da experiência da psicanálise.

O bebé, entre os seis e os dezoito meses de idade, enquanto ainda se encontra dependente da vigilância de um adulto, devido à sua falta de domínio para andar e coordenar os seus movimentos, demonstra reconhecer a sua imagem num espelho. Nas palavras de Lacan:

Basta compreender o estádio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo: ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*.¹³⁶

Recordemos a legenda que Barthes faz inscrever na fotografia, de 1916, de sua mãe consigo ao colo: *O estádio do espelho: « tu és isto »*. O parágrafo final do ensaio de Lacan termina nestes termos:

No recurso que preservamos do sujeito ao sujeito, a psicanálise pode acompanhar o paciente até ao limite estático do «*Tu és isto*», onde se lhe

¹³⁵ Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 601.

¹³⁶ Nossa tradução livre do texto original em francês que transcrevemos: “Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l’analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, – dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l’usage, dans la théorie, du terme antique d’*imago*.” Ver Jacques Lacan, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je,” in *Écrits I* (Paris: Seuil, 1999), 93.

revela a cifra do seu destino mortal, mas não está unicamente em nosso poder de praticantes conduzi-lo a este momento em que começa a verdadeira viagem.¹³⁷

O estado do espelho lacaniano traduziria um modelo de constituição identitária que assentava sobre os efeitos da imagem na elaboração subjetiva do sujeito, em termos de um ato de inteligência antecipatória e transitiva: *eu sou aquilo*. Ascender ao estado do espelho implicaria uma relação simultaneamente simbólica e um uso instrumental da imagem com a qual nos identificamos.

O uso do termo *imago*, que remete para as antigas máscaras mortuárias romanas onde se depositaria o último fôlego do moribundo, no momento em que é gravado o contorno do rosto, é em absoluto intencional por parte de Lacan. O peso da imagem, compreendido na cultura ocidental como um espaço que encerra o corpo e onde este não flui como os desejos do sujeito, depende, literalmente, de uma ligação histórica entre o sujeito, a sua representação, e a morte. Ligação a partir da qual se estabeleceu um discurso crítico e ontológico sobre o meio fotográfico alicerçado numa compreensão da fotografia enquanto *vestígio*, ou rastro direto daquilo que aconteceu.¹³⁸

A figura de cera moldada sobre o rosto do cadáver era designada, em Roma, por *imago*: o duplo material do sujeito que, conforme o estatuto social e a importância da pessoa, correspondia à sua presença física e legal. Assim, a materialização da *imago* não significava, para os romanos, qualquer semelhança ou aparência física com o sujeito, na medida em que o substituíra por ser considerada mais importante

¹³⁷ Nossa tradução livre do texto original em francês que transcrevemos: “Dans le recours que nous préservons du sujet au sujet, la psychanalyse peut accompagner le patient jusqu’à la limite extatique du « *Tu es cela* », où se révèle à lui le chiffre de sa destinée mortelle, mais il n’est pas en notre seul pouvoir de praticien de l’amener à ce moment où commence le véritable voyage.” Ver Lacan, “Le stade du miroir,” 99.

¹³⁸ Ver os textos e obras fundadores: Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Fotografie” [“Pequena história da fotografia”] (1931); André Bazin, “Ontologie de l’image photographique” (1945); Susan Sontag, *On Photography* (1977); Roland Barthes, *La Chambre claire* (1980); Philippe Dubois, *L’Acte photographique* (1983); Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie* (1983), e Jean-Marie Schaeffer, *L’image précaire* (1987).

uma correspondência direta e contingente realizada a partir da impressão do rosto do falecido sobre a cera.¹³⁹

Com Barthes *imago* é expressão do carácter ambíguo do signo, da possibilidade de se tornar ténue a fronteira entre representação e representado, e tema central da sua teoria da imagem fotográfica em *La Chambre claire*. A ausência de *imago*, que corresponde a uma figura do neutro – a deslocação da pessoa que não ostenta qualquer pose, qualquer atitude – parece contrária à encenação, de certo modo convencional, do retrato de Henriette Barthes com o seu filho ao colo. Fotografia contraditória pois revela, ao mesmo tempo, tanto o registo do amor maternal como a pose da mãe, associados à incapacidade do bebé de compreender esse contexto ou se identificar com qualquer fotografia. Se, por um lado, corresponde a um momento não narcisista entre mãe e filho, considerando que não se olham ao espelho, pois não encenam deliberadamente uma pose, nem necessitam de qualquer resposta, também corresponde à inauguração da *imago*, à imposição de um semblante social, à necessidade do sujeito se relacionar com o seu corpo, com a sua imagem, e com a sua mortalidade.

Encontrar-se pacificamente perante a contingência do mundo e do presente, sem nada reter e nada danificar e sem se reter ou danificar a si mesmo, corresponde a uma suspensão do julgamento, a uma suspensão do narcisismo. Para Barthes este desejo de neutro é, ainda, um desejo de não ter mais medo da *imago*, de dissolver a sua própria imagem como um querer-viver, contrário a um querer-possuir.

A ausência de medo da *imago* parece, assim, suscitar dois momentos. Por um lado, um desinteresse para com a fotografia enquanto cópia do real, que reproduz um semblante com o qual o sujeito não se identifica e, por outro, um reencontro com a fotografia da infância, com a ideia de recordação de infância enquanto narrativa. O desejo de não ter mais medo da *imago* torna-se determinante para a compreensão do

¹³⁹ Ver Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 132.

cânone barthesiano no âmbito da teoria da fotografia, ao corresponder a um momento central no questionamento da fotografia após *La Chambre claire*.

A instabilidade da imagem, enquanto hibridização técnica associada ao processo criativo fora algo assumido com progressiva intensidade por diversos criadores, entre os anos 60 e 80 do século XX. O processo mecânico que materializava o objeto fotográfico havia pressuposto como inevitáveis um momento do registo vivenciado e captado em determinado espaço físico e temporal: a analogia proporcionada pela representação fotográfica não correspondia à mera semelhança com o real, pois tratava-se de um vestígio do real impresso sobre material fotossensível. A esta materialidade do processo fotográfico associava-se, ainda, a construção ficcional da identidade do sujeito e a sua consciência da inevitabilidade da morte. Estranha relação entre a tangibilidade do mundo e do corpo do sujeito, com a invisibilidade de uma construção psicológica e social da sua identidade e com a morte como última imagem.

Seguindo o nosso propósito de compreendermos a associação entre um desejo de neutro barthesiano e a fotografia, propomos a *figura do contingente*, como um processo em vaivém, no qual não ocorre, propriamente, a vitória da materialidade do processo fotográfico moderno (cesura sobre a matéria), ou a vitória da intertextualidade da imagem fotográfica (construção do significado), a qual foi valorizada pela crítica pós-modernista da teoria da fotografia entre os anos 70 e 80, tal como o analisamos no “Capítulo 1: A origem da fotografia: Batchen, Barthes e Derrida,” a partir da relação entre o posicionamento essencialista da crítica formalista e o posicionamento contextual da crítica pós-modernista da fotografia.

Etimologicamente o termo latino *contingere* significa tocar, chegar a, ser vizinho de. Termo que nos parece reunir, em simultâneo, a cesura presente na fotografia analógica – a passagem e o toque dos raios de luz sobre o corpo fotografado para que se sensibilize a película, ou seja, um processo idêntico à impressão do rosto do

cadáver na máscara mortuária romana – e uma construção inconclusiva do significado, um jogo que se inicia a partir da inauguração da *imago* e que o sujeito reinicia ao longo da vida por não se contentar com a fixação definitiva da sua imagem. No entanto, esta figura do contingente também reintroduz a materialidade da fotografia, o seu valor documental enquanto evidência do que aconteceu, por oposição à descontinuidade do signo, ao se associar ao desejo de perdermos o medo da *imago*.

O medo da *imago* prende-se aqui à frustração desencadeada pela fotografia enquanto identidade incompleta, representação adjetivada e que impossibilita a experiência de um processo temporal subjetivo que se considera ser anulada devido à crueza da evidência fotográfica, e à crueza da morte. A fotografia da infância, enquanto experiência simultaneamente vivida pelo próprio e narrada por outrem, constitui um momento privilegiado de reconhecimento que estrutura a construção do imaginário do sujeito: distanciamento temporal daquele que foi fotografado o que lhe possibilita um reconhecimento, uma parcial ausência de pose, ou uma parcial preocupação com a imagem de si próprio, intensidade emocional vivida na época e associada à época. A fotografia da infância torna-se simbolicamente verdadeira, correspondendo a um processo, a uma ideia de verdade que se estende e se assume como experiência de vida.

A imagem fotográfica e o seu discurso afastam-se, então, da fixação de um único sentido e aproximam-se de um reenvio entre fragmentos – metafórico, colecionável, identitário, arquivístico – o que convocaria tanto o imaginário do autor como do leitor, de acordo com um consentimento mútuo. Construção do sentido da imagem a partir da sensibilidade do sujeito face ao mundo real, por se encontrar distanciado de uma lógica conclusiva que ao fixar a verdade da imagem excluiria um dos termos de uma argumentação e, ainda, participação subjetiva na construção da sua identidade e de acordo com a contingência do presente.

Este novo discurso sobre a representação fotográfica, coincidente com o interesse de Barthes pela fotografia enquanto intertexto, corresponde, também, ao momento de uma transformação tecnológica no qual, à linearidade mecânica característica de uma era industrial foi sobreposta a simultaneidade e a invisibilidade de uma era tecnologicamente híbrida. A partir do momento em que o mecânico cedeu lugar ao simultâneo, possibilitando, desse modo, uma instabilidade da imagem e não, somente, a sua fixação, o discurso sobre a imagem fotográfica deixou de se centralizar na sua mera avaliação tornando-se um processo de construção de sentido no âmbito de um determinado contexto. E nesse momento, essa experiência comunicativa a partir da imagem fotográfica tornou-se mais próxima do desejo do neutro, na medida em que o sujeito passa a se desinteressar da afirmação da sua identidade com base no seu semblante o que corresponde, ainda, não só à possibilidade de se libertar do peso discursivo da imagem como à possibilidade de perder o medo da própria tangibilidade do real, do seu corpo e da sua própria morte.

3.5. Considerações finais

Apresentamos o neutro barthesiano, cujo curso foi lecionado no *Collège de France* em 1978, como uma categoria desconcertante por corresponder à suspensão do conflito, da arrogância, e da violência mas, por outro lado, e enquanto desejo implícito do curso, por experienciar-se como uma atividade ardente, como um protesto face a uma incompatibilidade entre o amor e a morte. O argumento do curso traduziu-se, por isso, na vontade barthesiana de frustrar o paradigma, vontade de se esquivar à necessidade de um confronto de posições, um confronto terminológico e dialético no qual se subentende a necessidade de exclusão de um dos termos da oposição de modo a ser possível produzir-se significado. A necessidade de sacrificar um dos termos de uma argumentação enquanto inevitabilidade necessária para a construção do significado é um processo de significação logocêntrico posto em causa pelo neutro.

Tal como apresentamos a importância do detalhe e do pormenor no âmbito do estabelecimento de uma cultura visual moderna associada à fotografia foi nosso argumento nos Capítulos 1 e 2 que, a partir de 1840 e até aos anos 50 do século XX, a fotografia estabeleceu um discurso teórico bem como determinados procedimentos ligados à prática do fotógrafo que se alicerçaram na importância da visibilidade do ínfimo detalhe presente na prova assim como numa relação entre o instante e o ponto considerados como unidades formais e temporais associadas a este meio de representação. Este processo quer formal quanto teórico de comunicar a fotografia correspondeu, então, a um processo de significação logocêntrico contrário ao jogo da *différance* derridiana e contrário ao espalhar dos significados característico do neutro. No contexto do neutro barthesiano a compreensão de um processo de trabalho no qual o sujeito ambiciona a circulação e a cooperação entre termos modernos outrora apresentados no âmbito de um confronto terminológico, também se associa ao interesse de Barthes relativamente a uma compreensão da fotografia de acordo com a intertextualidade, ou seja, de acordo com o terceiro sentido, o neutro enquanto protesto, o *punctum* enquanto intensidade e tempo. A vontade de derrotar o paradigma enunciada no neutro barthesiano sugere, ainda, a influência derridiana do processo de trabalho da *différance*. Tanto o neutro como a *différance* são avessos à possibilidade da sua apresentação, ou da sua fixação absolutas.

Apresentamos o retrato de família de 1916, no qual Henriette Barthes tem o filho Roland, ainda bebé, sobre o seu colo como o mote para esclarecermos uma preocupação de Barthes desde *Le Degré zéro de l'écriture* até *La Chambre claire*: a constatação de uma ambição e de uma impossibilidade quanto à infidelidade de uma escrita branca, bem como quanto à infidelidade de um retrato fotográfico que corresponda à verdade do sujeito. Em ambos os casos, a tentativa de encontrar um signo sem peso, ou a harmoniosa relação entre o significante e o significado é frustrada na medida em que aquilo que se produz como um não-signo é recuperado

socialmente enquanto signo. Ainda que a fotografia não corresponda a um código tal como uma língua, a compreensão barthesiana da fotografia tal como foi enunciada em *La Chambre claire* revela-nos o nó górdio entre a relação moderna do *punctum* como evidência ou detalhe que corresponde à reprodução analógica da realidade e, por isso, não podendo ser considerado um signo e, por outro lado, a relação processual do *punctum* como intensidade e protesto, a sua invisibilidade na fotografia do Jardim de Inverno e, desse modo, mais próxima do desejo de neutro. *La Chambre claire* contém, de algum modo, a constatação da modernidade fotográfica e, ainda, um desejo barthesiano do sujeito perder o medo da *imago*. Mostramos que esse retrato de Henriette Barthes com o filho ao colo é legendado: “O estádio do espelho: «tu és isto.»”, seguiu a construção lacaniana do Eu realizada pelo sujeito através do seu jogo de identificação com a sua imagem ao espelho bem como através da construção e circulação social de semblantes com os quais, muitas vezes, o sujeito se vai debater ao longo da vida. Este retrato fotográfico de 1916 corresponde, por um lado, a uma fotografia convencional: a mãe sentada com o filho ainda bebé ao seu colo, a moldura oval, bem como a frontalidade dos olhares em direção ao fotógrafo mas, por outro lado, também corresponde ao momento no qual não encenam entre si qualquer pose, não se julgam, nem se olham ao espelho. A serenidade de Henriette advém da sua capacidade – somos influenciados pelo que Barthes escreveu sobre si – para não se debater com a sua imagem quando era fotografada. Perder o medo da *imago* significa, então, que no momento em que a fotografia instaura o semblante do sujeito como a sua identidade leva-o a viver um desajuste entre a sua representação e aquilo que considera ser, bem como uma perturbação e consciência da sua morte enquanto a sua última imagem. Perder o medo da *imago* significa, por isso, a capacidade do sujeito dirigir o seu olhar para o outro e assim passar a estar disponível para o sofrimento do outro.

4. A memória da infância num contexto de guerra:

La Jetée de Chris Marker¹⁴⁰

4.1. A fotografia e a escrita como representação da dor

A relação entre a fotografia, a memória da infância, a presença da mãe como mediadora entre o domínio privado e o domínio público e através da qual a criança se alicerça e, por outro lado, a fragilidade do objeto fotográfico dependente do sujeito que o conserva e reenvia são preocupações recorrentes em Marcel Proust,¹⁴¹ Walter Benjamin, Roland Barthes, Geoffrey Batchen e Carol Mavor. Referimo-nos a autores que se relacionam, precisamente, através de uma linhagem conceptual que comunica entre si um particular interesse pela fotografia, pela escrita sobre a fotografia, e pela relação entre a escrita sobre a dor através da sua ligação específica com a representação fotográfica.

Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour, publicado em 2012, corresponde à imagem sobre preto e sobre azul que Carol Mavor constrói através de uma peculiar urdidura entre dor privada e contexto público. A constatação do trauma presente em *La Chambre*

¹⁴⁰ Este capítulo foi apresentado com o título “The traumatic image of the new photographic documentalism” [“A imagem traumática do novo documentalismo fotográfico”], na *International Conference on Photography & Cinema: 50 years of Chris Marker’s La Jetée* organizada pela Professora Doutora Margarida Medeiros (Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens – CECL, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), pela Professora Doutora Teresa Mendes Flores (Centro de Investigação Media e Jornalismo da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa), e pela Professora Doutora Joana Cunha Leal (Instituto de História da Arte – IHA, FCSH/UNL). Ver também Maria João Baltazar and Fátima Pombo, “The face of a woman to survive the war: childhood memory in Chris Marker’s *La Jetée*,” in *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker’s La Jetée*, eds. Margarida Medeiros, Teresa M. Flores, and Joana Cunha Leal (London: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 170-182.

¹⁴¹ A identificação do mundo de Proust a partir da própria dúvida dessa possibilidade metodológica, tal como o coloca Anne Borrel ao se referir “Which ‘World of Proust’?”, considera os retratos fotográficos realizados, entre 1870-1920, por Paul Nadar, filho de Félix Tournachon ou Nadar, aos aristocratas, burgueses, artistas, cortesãs e atrizes que eram conhecidos de Proust no período que corresponde à ação do romance *À la recherche du temps perdu* [*Em Busca do Tempo Perdido*], publicado entre 1913-1927. Como refere Borrel: “the author of *Remembrance* knew each one of them, frequented them, occasionally admired and even loved them. He collected, compared, collated, cherished, examined their photographs, stored them away in a drawer, year after year, and every once in a while would show them to his intimates; more often he would look at the portraits of the creatures he thus ‘possessed’ by himself, poring over them time and again.” Ver Anne Borrel, “Which ‘World of Proust’?”, in *The World of Proust as seen by Paul Nadar*, ed. Anne-Marie Bernard (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 14.

claire de Roland Barthes, nos filmes *La Jetée* (1962) e *Sans soleil* (1982) de Chris Marker, e no filme *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais, leva Mavor a escrever delicadamente no limiar da experiência privada e da representação ficcional. Como nos refere nas primeiras páginas do livro:

Este é um livro triste, em parte porque decorre da devastadora doença da minha mãe. É através do seu caso de Alzheimer que aquilo que é pessoal começa a picar, a golpear, a cortar, e a chocar contra sofrimentos mais públicos e coletivos. Este livro, tal como *Hiroshima mon amour*, provocatoriamente (e esperamos que efetivamente) associa a catástrofe com a frivolidade, à medida que o texto se movimenta entre o público e o privado, num esforço para fazer sentido.¹⁴²

Em *La Chambre claire* o discurso na primeira pessoa pode ser sintetizado no momento em que Barthes se refere tanto ao facto de todos nós podermos viver sem a Mãe, como à necessidade de afirmar que a sua vida sem a sua mãe, a partir desse momento e até ao fim, será necessariamente *inqualificável*, sem qualidade.¹⁴³ Em *Black and Blue* a ligação de Carol Mavor à fotografia e ao discurso privado, herdeira de fotógrafos e autores como Julia Margaret Cameron, Clementina Hawarden, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust e Roland Barthes é sintetizada do seguinte modo:

Aqueles de entre vós que conhecem bem o meu trabalho podem lamentar: “Quando é que ela passa sem Barthes?” Parece, pelo menos, que ainda não. Tal como Barthes escreve em *Fragments d’un discours amoureux*: “Eu ajo como um sujeito bem desmamado. Eu sei me alimentar, *entretanto*, de

¹⁴² Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “This is a sad book, in part, because it stems from my mother’s devastating illness. It is through her Alzheimer’s that the personal begins to prick, punch, snip, and bump against more public and more collective sufferings. Like *Hiroshima mon amour*, this book provocatively (and hopefully effectively) combines catastrophe with frivolity as the text moves between the public and the private, in an effort to make sense.” Ver Carol Mavor, *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour* (Durham: Duke University Press, 2012), 18.

¹⁴³ Barthes, *La Chambre claire*, 118.

outras coisas do que o seio maternal.” Contudo, *não sou uma pessoa bem desmamada*. Os seus textos preenchem-me com um prazer gratificante (uma bênção mesmo).¹⁴⁴

Podemos enquadrar esta presença do discurso barthesiano na obra de Carol Mavor, como um jogo entre a escrita, a dor e interesses privados, na sua ligação com a necessidade de uma crítica socialmente ativa enquanto possibilidade de desmistificação de diversas imagens do circuito artístico e da cultura de massas. Mavor não só é sensibilizada pela obra de Barthes como pela crítica a esse discurso. Analisa a conhecida fotografia de estúdio de James Van der Zee, presente em *La Chambre claire*, a partir do conhecimento histórico de Deborah Willis-Braithwaite sobre esse fotógrafo,¹⁴⁵ e da investigação de Shawn Michelle Smith sobre a relação entre a fotografia e a representação do racismo e de diferenças sociais na América.¹⁴⁶

Nos anos 20 e 30 do século XX, Van der Zee realiza uma série de retratos fotográficos de estúdio da comunidade de negros de Harlem, bem como retratos da emergente classe média, incluindo esse retrato de família presente em *La Chambre claire* e relativamente ao qual Mavor refere: “O retrato de família escolhido por Barthes (ou aquele que escolheu para o ferir) é uma imagem de alguns membros da

¹⁴⁴ Nossa tradução livre da passagem original que transcrevemos: “Those of you who know my work well may bemoan: ‘When will she wean herself from Barthes?’ It seems, at least, not yet. As Barthes writes in *A Lover’s Discourse*: ‘I behave as a well-weaned subject. I can feed myself, *meanwhile*, on other things besides the maternal breast.’ Nevertheless, *I am not a well-weaned subject*. His texts fill me with satisfying pleasure (bliss, even).” Ver Mavor, *Black and Blue*, 25.

¹⁴⁵ Deborah Willis-Braithwaite, *VanDerZee: Photographer, 1886-1983* (New York: Abrams, 1993).

¹⁴⁶ Shawn Michelle Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999). Ver também Shawn Michelle Smith, “Race and Reproduction in *Camera Lucida*,” in *Photography: Theoretical Snapshots*, eds. Jonathan Long, Andrea Noble, and Edward Welch (London: Routledge, 2009), 98-111, e republicado em: *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes’s Camera Lucida*, ed. Geoffrey Batchen (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 243-258.

própria família de Van der Zee [...]”¹⁴⁷ no qual se encontram: Mattie, Estelle e David Osterhout, as tias e o tio maternos do fotógrafo.¹⁴⁸

Quanto à descrição de Barthes sobre o que se encontra visível neste retrato, observado por si e proposto à observação do leitor, corresponde a uma sobreposição entre um interesse generalizado e o discurso mitológico: como um bom homem culto, interessa-se pela respeitabilidade, o conformismo, o ar endomingado e o esforço ingênuo de promoção social dessa família negra seguindo atributos do Branco.¹⁴⁹ Este paternalismo racista, como o designa Michelle Smith, é apresentado ao leitor de um modo evidente, como se não fosse possível ler essa fotografia de outro modo, e garantindo que a atenção do leitor se dirige para o detalhe, para os pormenores que se encontram na fotografia e que, entre uma primeira observação e um posterior trabalho latente, correspondem ao que Barthes identifica como aquilo que o fere. Se esta leitura de Barthes sobre o que está visível nesse retrato se pode associar a uma série de códigos culturais europeus, Michelle Smith considera que Barthes não solicita aos leitores que “vejam” o quanto existe de racismo paternalista enquanto parte ou como parcela do exame realizado pelo *studium*.¹⁵⁰

Mas se nos referimos à leitura de Barthes desse retrato de Van der Zee considerando uma sobreposição entre um primeiro interesse generalizado e o discurso mitológico foi, também, relacionando essa leitura com a fotografia do pequeno Diouf presente na capa da revista *Paris Match*,¹⁵¹ de 1955, através da qual Barthes enquadra a noção de mito no texto “Le Mythe, aujourd’hui,” presente na segunda parte de *Mythologies* (1957).

¹⁴⁷ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “Barthes’s chosen family portrait (or the one that chose to wound him) is an image of some members of Van der Zee’s own family [...]”. Ver Mavor, *Black and Blue*, 26-27.

¹⁴⁸ Michelle Smith, “Race and Reproduction in *Camera Lucida*,” 246.

¹⁴⁹ Barthes, *La Chambre claire*, 73.

¹⁵⁰ Michelle Smith, “Race and Reproduction in *Camera Lucida*,” 244.

¹⁵¹ Referimo-nos à revista *Paris Match*, No. 326, 25 Juin - 2 Juil 1955.

Enquanto está no barbeiro vê a capa de um número da *Paris Match*, na qual um jovem rapaz negro vestido com um uniforme francês faz a saudação militar, mantendo os olhos erguidos e, provavelmente, fixados na bandeira francesa. No canto inferior direito da capa pode ler-se: “Noite do exército: O pequeno Diouf chegou de Ouagadougou com os seus amigos, filhos de tropas A.O.F., para abrir o fantástico espetáculo que o exército francês apresenta esta semana no *Palais des sports*.”¹⁵² Em 1955, a academia militar localizada onde, posteriormente, se edifica a escola Marien-N’Gouabi de Ouagadougou, reuniu filhos de tropas de diferentes Estados da África Ocidental Francesa (A.O.F.). Entre essas crianças, Diouf, Issa e Santoura com idades entre os 12 e os 13 anos, fizeram parte da delegação convidada a visitar Paris e a participar numa parada militar.

Cinquenta anos depois, o artista Vincent Meessen procura localizar Diouf Birane com o propósito de realizar um vídeo que reescrevesse a história colonial francesa: ouvir a voz desses jovens africanos que na época viveram sob a ideologia colonial e, depois, sob o contexto da descolonização. *Vita Nova*,¹⁵³ realizado em 2009 e com cerca de 30 minutos, regressa ao tema do colonialismo francês tomando como mote o jovem cadete negro que fora capa da *Paris Match* mas, também, possibilita-nos ouvir a voz-off de Roland Barthes. A presença e a sobreposição do registo áudio da voz de Barthes associada à montagem de Meessen e à viagem até Ouagadougou desencadeiam um efeito perturbador. Os fantasmas do imperialismo francês ecoam

¹⁵² Nossa tradução livre do texto em francês que transcrevemos: “Nuit de l’armée: Le petit Diouf venu de Ouagadougou avec ses camarades, enfants de troupes d’A.O.F., pour ouvrir le fantastique spectacle que l’Armée française présente au Palais des Sports cette semaine.” A sigla A.O.F. significa *Afrique Occidentale française*, ou seja, África Ocidental Francesa. Ver o documentário *Vita Nova* (2009), realizado por Vincent Meessen que tem como mote essa visita, em 1955, do pequeno Diouf Birane a Paris e a reportagem que se encontra nesse número da *Paris Match* e no qual o seu retrato de jovem cadete foi capa.

¹⁵³ Como refere Kate Briggs, no seu prefácio à tradução do curso *The Preparation of the Novel* de Roland Barthes: “The question as to whether or not Barthes really intended to write *Vita Nova*—as to whether that novel would have been written had his death in 1980 not cut short what he terms a ‘new writing life’—has preoccupied readers of the lecture course. [...] Diana Knight argues that the novel was destined to be unrealized—that failure was built into the project from the start—and invites us to consider the creative possibilities of the plans for *Vita Nova* precisely as plans.” Ver Roland Barthes, *The Preparation of the Novel*, trans. Kate Briggs (New York: Columbia University Press, 2011), xxv-xxvi.

ao longo do vídeo. Se Meessen não encontra Diouf, que na década de 80 morre no Senegal, localiza o seu colega Issa Kaboré que também se encontra nessa reportagem da *Paris Match* e, ainda, tal como o coloca T.J. Demos “numa revelação histórica surpreendente,”¹⁵⁴ identifica Louis-Gustave Binger como o avô materno de Barthes. O oficial francês e explorador que alegou a Costa do Marfim para a França e que em 1893 – no ano em que nasce a sua filha Henriette Binger – é nomeado governador da Costa do Marfim. Sobre a imagem de Louis-Gustave Binger que se encontra em *Roland Barthes por Roland Barthes*, podemos ler: “Aborrecia-se na velhice. Sempre sentado à mesa antes da hora (ainda que essa hora fosse incessantemente antecipada), vivia cada vez mais adiantado, tão grande era o seu aborrecimento. Não tinha qualquer discurso.”¹⁵⁵

Em *Black and Blue*, a relação entre a fotografia e a urdidura da escrita é, também, reveladora de um processo de trabalho no limiar entre o *punctum* enquanto dor pessoal e o *punctum* enquanto dor social. Se Carol Mavor nos mostra uma fotografia da sua infância – em 1964, com oito anos, ao lado da famosa e enorme árvore Chandelier no norte da Califórnia, fotografia que a leva a afirmar: “I am in a memory hole.”¹⁵⁶ [“Eu estou num buraco da memória.”] – também nos mostra a sua incompreensão quanto ao sentido de uma “Atomic Tour,” ou quanto ao propósito da loja de souvenirs em Hiroshima. É neste contexto que se refere à imaterialidade e ao inimaginável associados à indexicalidade pós-nuclear:

Duras refere-se às fotografias que se encontram no *Hiroshima Peace Memorial Museum* (que documentam horríveis queimaduras na pele, insuportáveis cicatrizes, a perda de cabelo, olhos derretidos, malformações congénitas, agonia, agonia) as imagens *mensongères* (enganadoras). Na versão inglesa do guião, Richard Seaver traduz *mensongères* como

¹⁵⁴ Ver T.J. Demos, “A Colonial Hauntology: Vincent Meessen’s *Vita Nova*,” in Netwerk/ centrum voor hedendaagse kunst, March 2012. Acedido 23 novembro, http://lcpeurope.eu/wp-content/uploads/2010/09/A_Colonial_Hauntology.pdf

¹⁵⁵ Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 18.

¹⁵⁶ Mavor, *Black and Blue*, 110.

“deceitful” [“enganoso”, “desonesto”]. Enganosa é uma adequada descrição daquilo que estas fotografias contêm. Por mais sérias e nobres que tenham sido as intenções por detrás dessas fotografias, o que mais poderiam ser estas imagens senão enganosas? [...] Hiroshima exige uma nova indexicalidade pós-nuclear, que abarca o inimaginável: representar o imaterial.¹⁵⁷

Mavor posiciona-se através de um processo de escrita e de argumentação entre o detalhe pessoal e o contexto histórico o que lhe permite, de facto, apresentar a dor privada através de imagens que nos direcionam para o sofrimento do outro. Será a partir deste enquadramento que analisaremos *La Jetée*, com o objetivo de compreendermos a persistência de uma recordação de infância enquanto processo de sobrevivência do protagonista. O rosto de uma mulher mas, simultaneamente, o rosto de uma rapariga que se deslumbra numa visita ao *Muséum National d'Histoire Naturelle*. A sua imagem corresponde a um eco, a uma voz que se ouve de novo e que remete, quer o protagonista quer nós espectadores, para aquilo que pertence ao passado e para a necessidade de regressarmos a imagens que não podem ser esquecidas.

La Jetée, certamente o filme mais conhecido e estudado¹⁵⁸ de Chris Marker, realizado em 1962, partiu do interesse em compreender, de forma experimental, a

¹⁵⁷ Nossa tradução livre da passagem em inglês que transcrevemos: “Duras refers to the photographs that are seen in the Hiroshima Peace Memorial Museum (which document horrible burns to the skin, unbearable scarring, the loss of hair, melted eyes, birth defects, agony, agony) as *mensongères* (misleading) images. Richard Seaver in the English version of the script translates *mensongères* as ‘deceitful’. Deceitful is a fitting description of what these photographs hold. As earnest and as noble as the intention behind these photographs might have been, what else could these pictures be but deceiving? [...] Hiroshima demands a new post-nuclear indexicality, which embraces the unimaginable: representing the immaterial.” Ver Mavor, *Black and Blue*, 156.

¹⁵⁸ Sobre *La Jetée* existe uma vasta publicação de obras e de textos entre os quais referimos, somente, algumas breves referências: Philippe Dubois, “Photography *Mise-en-Film*: Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses,” in *Fugitive Images: From Photography to Video*, ed. Patrice Petro, trans. Lynne Kirby (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 152-172; Catherine Lupton, *Chris Marker Memories of the Future* (London: Reaktion Books, 2008); Janet Harbord, *Chris Marker La Jetée* (London: Afterall Books, 2009); Diane Arnaud, “After *La Jetée*. Cine-Photo Albums of the Disaster,” in *Between Still and Moving Images*, ed. Laurent Guido and Olivier Lugon (Herts: John Libbey, 2012), 261-273; Carol Mavor, *Black and Blue* (Durham: Duke University Press, 2012).

possibilidade de se realizar uma curta-metragem quase inteiramente constituída por fotografias a preto e branco,¹⁵⁹ registadas com uma câmara Pentax *single-lens reflex* de 35 mm. Uma ficção que tomou como mote a experiência traumática da guerra. A atmosfera de incerteza social e a necessidade de empatia e de aproximação ao outro no momento do término da guerra da Argélia, associada à convicção pública do uso da tortura pelas autoridades francesas durante esse conflito, interligava-se à memória recente da destruição de Paris na Segunda Grande Guerra, e à memória recente dos campos de concentração Nazi¹⁶⁰ bem como, à ameaça de destruição nuclear devido à crise dos mísseis de Cuba, estabelecida entre os Estados Unidos e a União Soviética, em outubro de 1962.¹⁶¹

La Jetée representa uma subversão relativamente à condição *sine qua non* de que o cinema só existe como perceção do decurso temporal de uma ação registada fotograma a fotograma, mas também, uma subversão quanto à afirmação da verdade essencial do cinema e da fotografia enquanto meios de representação. Quando, em 1945, André Bazin escreveu “Ontologie de L’Image Photographie,”¹⁶² referiu a

¹⁵⁹ Marker refere-se às experiências que efetuou em criança com uma pequena caixa designada Pathéorama: a caixa com um pequeno visor que possibilitava ver filme com cerca de 30 mm, pois um dos lados do filme de 35 mm não continha as perfurações e, assim, permitia ver imagens através de uma lente biconvexa com uma distância focal de aproximadamente 42 mm. As imagens avançavam movendo uma roda que pressionava a tira de filme. Existia um projetor designado Cocorico, que usava a Pathéorama como suporte de filme e possibilitava projetar as imagens. Ver Harbord, *Chris Marker La Jetée*, 22.

¹⁶⁰ Como assinala Catherine Lupton, Chris Marker colaborou com Alain Resnais nos conhecidos documentários *Nuit et brouillard* (1955), *Toute la mémoire du monde* (1956), e *Le Mystère de l’atelier quinze* (1957). A importância de Marker para Resnais é enquadrada por Lupton nas seguintes palavras: “The case of *Night and Fog* exemplifies the way Marker’s modest and self-effacing estimation of his contributions to collaborative projects can conflict with the importance attached to his work by his associates. For this landmark examination of the Holocaust, Marker insisted that all he did was to act as a sounding-board for Resnais as he worked on the film. Resnais offers a different version of events, stressing that Marker was indispensable to the production. It was through his regular visits to Marker’s office at Seuil that Resnais had met the novelist Jean Cayrol, a survivor of Mauthausen concentration camp who would provide the commentary for *Night and Fog* and later the screenplay for Resnais’ *Muriel, ou le temps d’un retour* (1963, *Muriel*). According to Resnais, Marker undertook several rewrites of *Night and Fog* in tandem with Cayrol, and played a decisive role in shaping the commentary so that it worked successfully with Resnais’ editing. Marker was extremely reluctant to receive any credit for his work on the film, and would only accept being listed as an assistant to the director.” Ver Catherine Lupton, *Chris Marker Memories of the Future* (London: Reaktion Books, 2008), 60-61.

¹⁶¹ Lupton, *Chris Marker Memories of the Future*, 88.

¹⁶² André Bazin, “Ontologie de L’Image Photographique,” in *Qu’est-ce que le Cinéma?* (Paris: Editions du Cerf, 1981), 9-17. Ver também a tradução portuguesa, com base na tradução da obra *O que é o cinema?*, publicada em 1993 pela Livros Horizonte; André Bazin, “Ontologia da Imagem

originalidade essencial da fotografia como representação objetiva, realizada automaticamente através de processos óticos e químicos que excluam o fotógrafo do momento de fixação da imagem. Como consequência desse realismo e da transparência da representação fotográfica passou a se acreditar na objetividade do objeto fotografado que, de facto, esteve presente nesse instante e num determinado local diante da câmara. Quanto ao cinema, o crítico francês prolongou esta perspectiva adicionando o decurso temporal da ação à transparência da representação do objeto, ou seja, adicionando uma estrutura que permitiu o estabelecimento de uma linguagem.

Perante a defesa da especificidade do cinema e da fotografia, este pequeno filme de ficção possibilita-nos o confronto com uma aparente ausência de movimento e com a percepção de instantes fotográficos cuja compreensão se realiza através da ação no filme que decorre no tempo presente vivido pelo herói e pelo espectador. Em *La Jetée* é posta em causa a noção da fotografia e do cinema como representações nas quais ocorre a transferência literal do objeto para a sua representação.¹⁶³ O princípio da materialidade da fotografia, como se se tratasse, somente, de um fóssil, é desdobrado, assim como o princípio relativo à associação do tempo da ação ao cinema enquanto linguagem considerada ausente na fotografia. Ao ser possível que o espectador compreenda um filme sem o aparente recurso do registo fílmico – exceto quando Hélène Chatelain acorda, abre e pisca os olhos em direção à câmara e ao espectador – e, por outro lado, ao ser possível que o leitor de *La Jetée ciné-roman* compreenda um álbum de fotografias privadas e públicas, associa-se a uma significativa reflexão sobre a memória, a infância e a guerra.

Contudo, e como iremos argumentar de seguida, os processos de representação associados à recordação de infância do protagonista correspondem à construção da sua identidade e à construção da sua ação no sentido da espera pelo futuro. Ao

Fotográfica,” in *Fotografia(s), Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 39, organizado por Margarida Medeiros, 257-261, Junho 2008.

¹⁶³ Bazin, “Ontologie de L’Image Photographique,” 14.

longo da narrativa filmica e da narrativa do livro *La Jetée ciné-roman*, a sua sobrevivência tem uma relação direta com a necessidade de compreender a sua recordação. A capacidade para resistir às experiências das viagens no tempo, os seus passos e os seus gestos em cada encontro com essa mulher da sua memória, ou a decisão de regressar ao aeroporto de Orly, correspondem às decisões necessárias para compreender o significado da sua recordação. Desse modo, constrói a sua ação no sentido da espera pelo momento em que compreenda o seu passado e nesse processo consiga apaziguar a sua memória da infância.

Se a sua morte fora prevista por si enquanto era um menino e no momento em que observava os aviões no cais do aeroporto de Orly, na época, essa visão não continha um significado justo e por não ser justificada não lhe possibilitou estabilizar esse evento de modo a viver para além dele. Tal como Barthes afirma sobre a violência que associa à fotografia enquanto mergulho brusco e literal na Morte, esta crueza também era consequência de um recuo moderno, no final dos anos 70, relativamente aos ritos sociais de apaziguamento da perda. Se numa sociedade a morte tem de estar em algum lugar, a fotografia correspondia à intrusão de uma Morte assimbólica em contextos sociais então mais distantes do ritual religioso.¹⁶⁴ No entanto, afirmamos que *La Jetée* corresponde a uma ficção na qual já reconhecemos, ainda que embrionariamente, uma passagem entre o *punctum* enquanto dor privada em direção ao *punctum* enquanto dor social. Se na morte do protagonista de *La Jetée* se encontra inscrita a própria morte do espectador ou do leitor, a ação quer do protagonista como a do espectador-leitor não correspondem ao “nada a dizer” [“rien à dire”],¹⁶⁵ tal como afirma Barthes sobre a sua espera e sobre a sua ação perante a morte de quem mais amava. Torna-se, por isso, pertinente analisarmos *La Jetée*, assim como o álbum *La Jetée ciné-roman* a partir da relação

¹⁶⁴ Barthes, *La Chambre claire*, 144-145.

¹⁶⁵ Ibid., 145.

entre o discurso privado e o contexto histórico dos anos 60 do século XX, enquanto rescaldo¹⁶⁶ de um contexto de guerra e de violência.

Aos diversos processos de representação da recordação de infância do protagonista, como as fotografias de Marker, o texto narrado em voz-off, a montagem da música, do som, ou o encadeamento e o ritmo entre os diversos planos que desenvolvem, tal como indicado no início do filme, um *photo-roman*, iremos relacionar os processos de representação do livro *La Jetée ciné-roman*, publicado pela Zone Books, em 1992, e cujo design é de Bruce Mau.¹⁶⁷ Ao estabelecermos uma relação entre a experiência cognitiva do espectador do filme e a experiência do leitor do livro, procuramos compreender a representação da recordação de infância através dessas duas linguagens. A importância da recordação de infância é explicitada na primeira e na última sequência do filme nas quais um homem, no cais do aeroporto de Orly, é marcado por uma imagem. Quer a montagem dos planos no filme, como a montagem dos planos no livro, resultam, como se analisará, num processo de representação de uma recordação de infância através do qual apresentaremos o livro como o álbum de fotografias do filme.

O que desencadeia a ação do protagonista – que Carol Mavor, na esteira de Barthes, associa ao “Homem Jato” [L’homme-jet]¹⁶⁸ presente na obra *Mythologies* – é a sua esperança, ou seja, a sua capacidade de espera e de construção do futuro que, no seu caso, se traduz na necessidade de compreender a recordação de infância que o marcou, estabelecendo uma ligação entre o passado e o presente. E na medida em que o filme e o livro *La Jetée ciné-roman* comunicam quer sobre o domínio privado – a recordação da infância, o envolvimento amoroso dos protagonistas, o álbum de fotografias – quer sobre um legado histórico e social vivido nos anos 60 – a

¹⁶⁶ Ver o ensaio de John Roberts, “Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic,” *Oxford Art Journal* 32, no. 2 (December 2009): 281-298.

¹⁶⁷ Fundador da empresa multidisciplinar Bruce Mau Design e da Massive Change Network, Bruce Mau é reconhecido como autor e como editor de livros premiados, incluindo os famosos livros da Zone Books.

¹⁶⁸ Roland Barthes, “L’homme-jet,” in *Mythologies, Œuvres complètes I: Livres, Textes, Entretiens 1942-1961* (Paris: Seuil, 2002), 742-744.

desumanidade da Segunda Guerra Mundial, do Holocausto e da Guerra da Argélia – o sujeito que vê o filme e lê o livro, sendo espectador e leitor, realiza uma mediação entre o contexto privado e o contexto público dessas representações. A experiência proporcionada pelo filme e pelo livro correspondem à representação de uma recordação de infância, à sua ligação a contextos históricos de violência e de guerra e, por isso, o sujeito enquanto espectador e leitor regressa a esse legado de modo a assegurar a justa compreensão desses eventos bem como a possibilidade de construção do futuro.

4.2. A experiência afetiva do tempo

Se a relação entre a fotografia analógica e o tempo corresponde à fixação de um acontecimento do passado, constatação de Roland Barthes como o noema da fotografia – “isto-foi”¹⁶⁹ – o tempo vivido pelo herói (interpretado por Davos Hanich) com a mulher da sua recordação de infância (interpretada por Hélène Chatelain) constitui-se, no entanto, no tempo presente do filme. Já as experiências de viagens no tempo, a última das quais leva esse homem de regresso ao aeroporto de Orly, não se traduzem, propriamente, como a repetição do que aconteceu ou como antecipação do que vai acontecer mas, de facto, traduzem a possibilidade do protagonista (e, com ele, sempre do próprio espectador) compreender o significado de uma marcante recordação. A experiência dessa compreensão corresponde, tanto no filme como no livro, a um processo de sobrevivência.

A bela imagem do rosto de uma mulher torna-se a imagem de um momento de ternura que orienta o quotidiano de um homem nos anos de guerra e de loucura vividos com o deflagrar ficcional da Terceira Guerra Mundial. A imagem da infância inscrita na memória do personagem torna-se numa imagem mediadora do presente na relação temporal com o passado o que permite, perante a violência que o rodeia, ter esperança, isto é, a construção de um sentido para o decurso do tempo.

¹⁶⁹ Barthes, *La Chambre claire*, 120.

A singularidade do filme e do livro *La Jetée ciné-roman*, cujos processos de representação – entre os quais a fotografia, a montagem fílmica, a paginação do livro – residem na inter-relação do tempo passado, o instante que jamais voltará a repetir-se existencialmente, com o tempo presente vivido pelo protagonista e pelo espectador através do filme. O sujeito que viu o filme vai recordar essa experiência a partir do regresso ao passado na posição de leitor do álbum *La Jetée ciné-roman*. Será a partir desse álbum de fotografias que de um modo evidente se coloca o tempo da fotografia no âmbito da leitura da imagem e do texto impressos e, por isso, sem os mecanismos de montagem do cinema. A experiência fílmica potencia o controlo do realizador enquanto que a experiência de observação e de leitura do livro potenciam uma apropriação material e um controlo da cadência narrativa muito mais significativos por parte do leitor.

Quando nos referimos ao livro *La Jetée ciné-roman* enquanto álbum, seguimos Barthes em *La Préparation du Roman I et II: Cours et séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980),¹⁷⁰ pois consideramos o álbum a partir de dois elementos essenciais: as condições circunstanciais associadas à sua edificação e, ainda, a sua descontinuidade. O álbum está sujeito a ser o inventário de determinadas circunstâncias e, por outro lado, a sua construção ao longo do tempo é descontínua e não corresponde somente à cronologia dia-a-dia que constitui o diário, nem à dispersão antológica que agrupa elementos num determinado período de tempo. Se o diário se associa a uma certa metodologia, pois constrói-se na passagem entre um dia para o dia seguinte, esta estrutura não se encontra fixada no álbum na medida em que este é atonal, ou seja, não apresenta *a priori* uma cadência definida ou definitiva.

Neste sentido, quando Barthes se interessa pelo arquivo fotográfico do Estúdio Nadar, especificamente os retratos fotográficos realizados por Paul Nadar a todos

¹⁷⁰ Roland Barthes, *La Préparation du Roman I et II: Cours et séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980) (Paris: Seuil, IMEC, 2003).

aqueles que conviveram, se relacionaram e que foram preservados por Marcel Proust nos seus álbuns, foi no sentido de “produzir uma *intoxicação*, um *fascínio*”¹⁷¹ e não uma análise entre determinadas passagens de *La Recherche du temps perdu* e aqueles fotografados por Nadar.¹⁷²

Mas em *La Jetée ciné-roman*, o álbum que reúne as fotografias do filme, encontramos uma narrativa ficcional alicerçada no contexto político do início dos anos 60. Assim, a relação entre imagens do dia-a-dia que podem ferir devido à nossa compreensão de um pormenor ou de um detalhe que nos toca particularmente – tal como refere Mavor sobre o rosto da criança de cabelo claro e curto e cujo olhar sério é acompanhado da afirmação em voz-off: “De vrais enfants.”¹⁷³, imagem à qual regressaremos de seguida – associa-se às imagens históricas da cidade de Paris destruída após os bombardeamentos da Segunda Grande Guerra, e cuja observação nos reclama uma dor coletiva, um *punctum* social. Tal como o coloca Janet Harbord:

O desespero deste presente imaginário ecoa o próprio passado recente de Marker, a Segunda Grande Guerra. As imagens de Paris enquanto ruínas e

¹⁷¹ Nossa tradução livre do texto original em francês que transcrevemos: “produire une *intoxication*, une *fascination*”. Ver Barthes, *La Préparation du Roman*, 391.

¹⁷² No prefácio da publicação dos cursos *La Préparation du Roman I et II*, Nathalie Léger refere que juntamente com os dois cursos foram publicados os textos de dois seminários que os acompanhavam nomeadamente *La Métaphore du Labyrinthe: Recherches interdisciplinaires* (Séminaire 1978-1979), e *Proust et la Photographie: Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu*. Embora nunca se tenha realizado, o seminário sobre fotografia foi redigido nas primeiras semanas de 1980. O ponto de partida do seminário eram os retratos fotográficos realizados por Paul Nadar ao grupo de amigos e de conhecidos do círculo de Marcel Proust e relativamente aos quais Roland Barthes realizaria um comentário improvisado com base em algumas anotações biográficas provenientes de obras do contexto social e histórico de Proust. Nas palavras de Nathalie Léger: “Le document manuscrit qui fait état de ce travail est composé d’une « Présentation » de 6 feuillets. À sa suite, Barthes a rédigé 53 feuillets formant une liasse de brèves notations classées par ordre alphabétique. Le caractère très allusif de ces notes fait de ce document un texte troué, lacunaire. Chercher à le compléter aurait été s’y substituer. Nous le publions donc en prenant soin de placer ici en exergue le même « avis » que celui lancé par Roland Barthes dans la rédaction de la séance d’ouverture : « non-marcellien, s’abstenir ». La ténuité des informations qui y sont données devra être complétée par la lecture des remarquables recherches biographiques et dossiers iconographiques sur Marcel Proust qui on été, depuis plus de vingt ans, portés à la connaissance du public. Quant aux images sélectionnées par Roland Barthes (et conservées dans ses archives avec le manuscrit du séminaire), elles ont été souvent publiées depuis.” Ver Barthes, *La Préparation du Roman*, 22.

¹⁷³ Mavor, *Black and Blue*, 83.

entulho assemelham-se às fotografias captadas imediatamente após os bombardeamentos. A imagem de uma igreja dividida ao meio e cheia de escombros, por exemplo, é apresentada numa sequência que termina com uma imagem de um arco, um símbolo de glória militar e civil, quebrado em dois. A cidade está repleta de crenças falhadas.¹⁷⁴

Se fotografias a preto e branco de retratos, paisagens, ou cenas na cidade de Paris, realizadas nos anos 60, ilustram o noema barthesiano “isto-foi,” na medida em que essas fotografias de Marker correspondem a um momento existencial que não voltará a se repetir, a relação entre o filme, as fotografias e o livro permite alargar a experiência cognitiva do sujeito na medida em que, e ao mesmo tempo, ele passa a assumir tanto a posição de espectador como a de leitor. Contudo, a sua posição enquanto leitor torna-se ainda mais relevante ao compreendermos o livro como um álbum fotográfico. Peculiar objeto que fixa as fotografias de Marker sob páginas negras e nas quais a narração da voz off aparece em texto impresso a branco. Neste espaço a mediação entre o contexto privado da recordação de infância e o contexto público do início dos anos 60, constituem-se como um álbum de fotografias simultaneamente privado e histórico.

O filme permite compreender a linguagem cinematográfica da montagem cujo propósito é levar o espectador a viver a experiência do cinema. Elementos associados a essa experiência são: a marcante voz-off de Jean Négroni ao afirmar, entre outros momentos emblemáticos, “Au dixième jour d’expérience, des images commencent à sourdre, comme des aveux.”¹⁷⁵ [“Ao décimo dia de experiência, as imagens começaram a brotar, como confissões.”]; a música de Trevor Duncan cujo

¹⁷⁴ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “The despair of this imagined present echoes what was Marker’s own recent past, World War II. The images of Paris as broken ruins and rubble resemble photographs taken immediately after the bombing campaigns. The image of a church split apart and filled with debris, for example, is set in a sequence that ends on an image of an arch, a symbol of civic and military glory, broken into two. The city is littered with failed beliefs.” Ver Janet Harbord, *Chris Marker La Jetée* (London: Afterall, 2009), 12.

¹⁷⁵ Na tradução inglesa incluída no livro *La Jetée ciné-roman* lê-se: “On the tenth day, images begin to ooze, like confessions.” Ver Chris Marker, *La Jetée ciné-roman* (New York: Zone Books, 2008), 79.

“Hymne a la Croix,” interpretado pelo Coro da Catedral de St-Alexandre Nevski, acompanha as imagens da destruição de Paris; os sussurros dos cientistas proferidos em alemão e como ruído de fundo na cena do encontro dos protagonistas ao trigésimo dia; as transições entre planos, entre as quais, a que transforma o rosto do herói com o equipamento das viagens no tempo no rosto da mulher que o acolhe e lhe chama o seu “Specter”. Para essa experiência também contribuí importantes transições entre planos como a que ocorre na passagem entre a imagem do protagonista exausto e o único momento filmado no qual a mulher acorda e abre os olhos à medida que o chilrear dos pássaros se intensifica, assim como a sugestão do campo *versus* contracampo após a cena do museu e através do jogo de olhares entre o protagonista e os cientistas.

Como referimos, a experiência proporcionada pelo livro, após o visionamento do filme, torna-se semelhante à experiência proporcionada por um álbum de fotografias. O livro *La Jetée ciné-roman* corresponde ao álbum de fotografias do filme, ao ser folheado, observado e lido posteriormente. Qualquer álbum fotográfico é construído e folheado após o acontecimento fotografado. Neste processo, no qual o sujeito regressa ao passado através da mediação de um objeto impresso, pode materializá-lo e, desse modo, alcançar algum apaziguamento perante o que aconteceu. Isto significa, que a relação entre o filme e o livro *La Jetée ciné-roman* traduz-se como um rescaldo e um regresso ao acontecimento marcante, à recordação de infância, de acordo com um processo que nos parece viabilizar a identificação histórica e social do leitor com o contexto da experiência do protagonista. O livro é uma possível fixação do acontecimento e o seu carácter tangível permite ao leitor acrescentar à perceção fílmica a tangibilidade de um objeto que lhe possibilita uma compreensão justa. A identificação do espectador com traços presentes no protagonista, bem como a empatia do leitor com o livro enquanto álbum fotográfico são consequência da universalidade e da humanidade presentes em Marker: a sua incompreensão perante a loucura e o trauma vividos por seres humanos em

contextos de guerra. Mas torna-se muito mais significativo, e para além da mera identificação entre sujeito e personagem, a consciência crítica do espectador e do leitor, quando confrontados com imagens, como ocorre em *La Jetée*, cuja génese foi dependente de contextos de guerra e de violência.

O tempo presente do filme, que consideramos como a ação do herói a ser visionada pelo espectador, traduz o acontecimento em si e, por isso, sem a necessária fixação e compreensão de uma recordação de infância que é revivida em tempo de guerra. É nesta subtil articulação entre a perceção do filme e o manuseamento e a leitura do livro *La Jetée ciné-roman*, que a experiência traumática vivida pelo ser humano poderá ser apaziguada na medida em que é simbolicamente materializada. Por um lado, o álbum como objeto manuseável e circunscrito à sua dimensão física desencadeia sucessivas camadas narrativas sobre o que aconteceu e, por outro, a imaterialidade da memória à qual se liga a incompreensão da morte e da guerra adquirem a forma de uma montagem controlada pelo leitor que decide, a cada vez, por onde começar, ou o seu ritmo.

O que reforça a força psicológica do protagonista, de modo a orientar a sua ação para a esperança enquanto construção da espera por um futuro de paz e de liberdade, parece residir na sua capacidade narrativa, na sua capacidade para a repetição e para a realização de ações que se direcionam para um objetivo a alcançar.

4.3. A rapariga que visitou o *Muséum*

A possibilidade de se representar uma recordação de infância parece depender de um processo de sobreposição de diversas perceções sensoriais, assim como da sobreposição de várias camadas narrativas o que significa uma permanente construção da história do que aconteceu. O acontecimento em si afasta-se, por isso, da estabilidade de uma fixação linear e objetiva para se traduzir e se transformar,

em grande medida, através das oscilações do sujeito quanto à compreensão desse momento ao longo das diversas vezes que o rememora.

Seguindo a interpretação de Katja Haustein relativamente ao modo como Marcel Proust, Walter Benjamin e Roland Barthes constroem e enunciam a memória através da sua obra, esta não reside na relação factual com determinado acontecimento, mas num processo de construção de sentido e de significação. Nesse processo não existe uma conexão direta entre a narrativa que se desenvolve a partir do acontecimento, as impressões perceptivas associadas a esse momento e o acontecimento em si.¹⁷⁶

A narração de *La Jetée* e a sua transposição no livro para texto impresso em inglês e em francês,¹⁷⁷ também se afastam da linearidade cronológica e histórica dos acontecimentos. O que o narrador nos conta desencadeia, muitas vezes, uma relação ambígua entre o que é narrado e a imagem apresentada. Ao afirmar “L’homme dont nous racontons l’histoire”¹⁷⁸ [“O homem de quem nós contamos a história.”] no momento em que o herói é apresentado, torna ambígua a narração da história de uma recordação de infância que não pertence ao narrador, e quando afirma “Quelquefois, il retrouve un jour de bonheur, mais différent, un visage de bonheur, mais différent.”,¹⁷⁹ [“Às vezes, ele encontra um dia de felicidade, mas diferente, um rosto de felicidade, mas diferente.”] o narrador torna ambíguas essas fotografias de aparente serenidade e cuidada composição. No caso do projeto editorial do livro, cuja copresença do texto bilíngue também possibilita a comparação entre as frases francesas e inglesas na tentativa de estabilizar o seu significado, é importante

¹⁷⁶ Katja Haustein, *Regarding Lost Time: Photography, Identity, and Affect in Proust, Benjamin, and Barthes* (London: Legenda, 2012).

¹⁷⁷ A tradução de um texto corresponde tanto à presença do tradutor sobre o autor como, por vezes, à presença da língua do tradutor sobre a língua do autor. Como refere Haustein: “It seems that it is only through Proust that Benjamin can remember his childhood, as it is only in resistance to Proust that he can write it.” Haustein, *Regarding Lost Time*, 74.

¹⁷⁸ Em *La Jetée ciné-roman* a tradução desta frase para inglês é: “He was the man whose story we are telling.” Marker, *La Jetée ciné-roman*, 38.

¹⁷⁹ Em *La Jetée ciné-roman* a tradução inglesa que acompanha a frase francesa é: “Sometimes he recaptures a day of happiness, though different. A face of happiness, though different.” Ibid., 87-88.

destacar a sua sobriedade e soluções formais mínimas. Páginas pretas sobre as quais são colocadas as fotografias de Marker e o texto a branco, uso da imagem em dupla página, numa só página, ou de várias imagens por página.

Por outro lado, as viagens no tempo realizadas pelo protagonista, um recurso característico dos filmes de ficção científica, parece evidenciar que a impossibilidade de fixação e de representação da memória suscita, precisamente, uma relação e reenvio entre o presente, o passado e o futuro. A montagem cinematográfica em *La Jetée*, e o texto bilíngue num livro-álbum, cujas páginas não são numeradas, afastam-se da fixação definitiva, da ambição de captar uma recordação de infância com objetividade e através de um único meio.

A cena da visita ao museu, o último encontro dos protagonistas por volta do quinquagésimo dia, torna-se emblemática por representar tanto uma subtil ligação entre os animais embalsamados e um álbum fotográfico como uma subtil ligação entre o tempo da ação do filme e o tempo da infância no qual as recordações se constroem com particular intensidade. O embalsamamento é a imagem-estátua da vida que foi fixada a partir do próprio esvaziamento da vida. O fascínio de Philipp Blom pelo ato de colecionar e pela história dos colecionadores é referido a partir da seguinte recordação de infância do seu avô:

Era uma imagem de imensa autoridade e bondade, e eu tinha certeza que nenhum demónio poderia ter a ousadia de desafiá-lo. Ele tinha sido, como me contaram vezes sem conta, um grande colecionador de livros e de obras de arte [...]¹⁸⁰

¹⁸⁰ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “It was an image of immense authority and kindness, and I was sure no demon could possibly have the daring to challenge him. He had been, so I had been told time and again, a great collector of books and works of art [...]” Ver Philipp Blom, *To Have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting* (New York: The Overlook Press, 2004), 3.

Esta imagem ajudava Blom a adormecer à noite, e demonstra a relação ambígua entre o acontecimento vivido e a posterior construção da narrativa, o que é referido pelo próprio, pois tinha apenas quatro anos quando o seu avô faleceu aos noventa e quatro. A narrativa cronológica constituída pelo desenvolvimento e a estabilidade temporal de acontecimentos da infância, da juventude ou do sujeito enquanto jovem adulto refletem uma metodologia convencional de escrita autobiográfica e com a qual, segundo Haustein, Benjamin não se revê.¹⁸¹ Qualquer ligação direta entre o texto e a realidade são, por isso, abandonadas de acordo com uma narrativa que passa a se desenvolver através de imagens de memória sem qualquer necessidade de uma ordenação temática ou cronológica. Este é o processo de trabalho de *Rua de Sentido Único* [*Einbahnstraße* (1928)].¹⁸²

Chris Marker associou a sua recordação de infância do rosto da atriz Simone Genevoix no filme *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (1928), de Marc de Gastyne, ao qual regressa no CD-ROM *Immemory*,¹⁸³ ao rosto de ternura de Hélène Chatelain.¹⁸⁴ Mas quando os protagonistas visitam o *Muséum National d'Histoire Naturelle*, o espaço da ação parece ser agora claramente conduzido através da representação do próprio tempo da infância enquanto local privilegiado para a construção de marcantes recordações. A rapariga que visita o museu encontra-se, por isso, mais próxima do protagonista quando, em menino, foi acompanhado pelos pais até aos cais do aeroporto de Orly para verem os aviões. Contudo, na cena do museu, o protagonista passa a assumir a figura paternal de quem acompanha essa jovem rapariga.

¹⁸¹ Haustein, *Regarding Lost Time*, 72.

¹⁸² Walter Benjamin, "Rua de Sentido Único," in *Imagens de Pensamento*, ed. e trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), 7-69.

¹⁸³ Ver Philippe Dubois, "La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience," in *Théorème 6: Recherches sur Chris Marker*, dir. Philippe Dubois (Paris: Press Sorbonne Nouvelle, 2014), 25.

¹⁸⁴ Catherine Lupton, *Chris Marker Memories of the Future* (London: Reaktion Books, 2008), 95.

A música de Trevor Duncan nessa sequência intitula-se, precisamente, “The Girl (Theme)”. As fotografias de Marker revelam, logo no início, o semblante carregado de um homem que se encontra ligeiramente afastado de uma rapariga descontraída e que inclina a cabeça para acompanhar as posições dos animais. Ela sorri com ternura e inocência chegando, por diversas vezes, a colocar uma das suas mãos sobre a boca, a mimetizar com o rosto as expressões que observa nos animais, a rir, a tocar-lhes com o dedo, a apoiar-se e a tocar nas vitrinas. E perante esse deslumbramento e genuína curiosidade infantis, o homem observa-a e admira-a com carinho mas, por comparação, de um modo mais reservado, calado, escutando-a.

No filme e no livro *La Jetée ciné-roman*, os diversos elementos de representação adquirem uma singular importância por não corresponderem à transparência ou à objetividade associadas à fotografia e ao cinema. Para representar o processo de construção da memória, Marker põe em causa a ligação ao referente material – o sujeito ou objeto fotografados, filmados ou o próprio livro não correspondem propriamente à verdade do que aconteceu – na medida em que a possibilidade de se representar a relação do ser humano com uma marcante recordação implica um reenvio entre diversas linguagens. Neste sentido, o trabalho e a acumulação da memória não correspondem à história do que aconteceu mas, mais significativamente, à história e às transformações do significado da recordação do que aconteceu. Curiosamente, e no que diz respeito ao modo como Marker representa essa recordação de infância – aparentemente um processo no qual a recordação se associa à fixação fotográfica enquanto imagem com um só *layer* – estabelece-se na relação entre diversos suportes, entre os quais a fotografia, a montagem do filme, o ruído, a música.

Mas o livro *La Jetée ciné-roman*, enquanto corpo material no qual se reúnem as fotografias do filme, permite algo diferente da percepção fílmica: esse álbum possibilita uma aproximação física entre o espectador, agora na posição de leitor, e

a experiência suscitada pelo filme. No entanto, se o filme se constrói através da própria impossibilidade de fixação e do controlo do espectador, o livro acrescenta à experiência filmica a fixação do *layout*, as dimensões do objeto livro e o seu peso. Uma estabilidade simbólica que permite ao leitor o apaziguamento desencadeado por controlar o seu processo de leitura.

Este distanciamento da linearidade cronológica dos acontecimentos é, também, um distanciamento da apologia da narrativa histórica enquanto fixação do que aconteceu e enquanto superação do passado. Em *La Jetée*, a materialidade das ruínas, das estátuas, dos anéis do tronco da sequoia, das marcas e dos vincos sobre as paredes, assim como dos animais no *Muséum National d'Histoire Naturelle* são, ao mesmo tempo, quer um apelo à importância histórica do documento, quer o anunciar do fim de uma era civilizacional que se estruturou no crescimento material sustentado pelo desenvolvimento técnico, assim como na apologia da linearidade histórica. No que diz respeito à fotografia analógica, este pequeno filme anuncia algumas mudanças técnicas e sociais dos anos 60 e 70 do século XX o que, em certa medida, foi sintetizado por Barthes do seguinte modo:

Assim, estranhamente, a única coisa que eu suporto, que eu gosto, que me é familiar quando me fotografam é o ruído do aparelho. Para mim, o órgão do Fotógrafo não é o olho (ele aterroriza-me), é o dedo: aquilo que está ligado ao disparar da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando o aparelho ainda as utiliza).¹⁸⁵

Em 1962, e através de uma câmara fotográfica, Marker realizou uma ficção que tomou como mote a experiência traumática da guerra enquanto experiência de

¹⁸⁵ Nossa tradução da passagem original em francês: “Aussi, bizarrement, la seule chose que je supporte, que j’aime, qui me soit familière, lorsqu’on me photographie, c’est le bruit de l’appareil. Pour moi, l’organe du Photographe, ce n’est pas l’œil (il me terrifie), c’est le doigt: ce qui est lié au déclic de l’objectif, au glissement métallique des plaques (lorsque l’appareil en comporte encore).” Ver Barthes, *La Chambre claire*, 32.

alienação de seres humanos e de destruição material. Mas, em 1979, quando Barthes escreveu *La Chambre claire*, colocou-se na posição de alguém que revê um antigo álbum de fotografias, estando consciente de que a tangibilidade assim como a verdade essencial da fotografia do Jardim de Inverno existiam, somente, no âmbito da sua experiência afetiva.

Quanto à ligação entre o universo privado e o universo público que se desenvolve em *La Jetée* através da recordação de infância do protagonista e da sua ligação ao monumento histórico, por exemplo, as fotografias da destruição de Paris na Segunda Grande Guerra, significa uma passagem entre o *punctum* enquanto dor pessoal para o *punctum* enquanto dor social. A ferida de Barthes traduz-se num processo que o leva a renunciar à palavra, ou seja, não lhe é possível ter algo a dizer. Após a morte de quem mais amava resta-lhe esperar a sua própria morte.

Neste ponto é particularmente relevante sintetizarmos o que temos vindo a afirmar através de duas imagens. No catálogo da exposição *Forget me Not: Photography & Remembrance*, comissariada por Geoffrey Batchen, em 2004, para o Museu Van Gogh em Amesterdão, encontra-se um objeto fotográfico constituído por uma caixa de um daguerreótipo na qual se encontra um apontamento caligráfico e uma meada de cabelo. A fotografia vernacular, associada a usos privados como os ritos familiares, as viagens em grupo, ou à celebração de experiências vividas por coletividades foram alvo de uma recente atenção museológica e social devido à inexistência de documentação que reconhecesse a importância desses espólios genericamente rejeitados do museu e da história da fotografia.

Sobre esse objeto fotográfico enquanto fragmento da vida privada e do quotidiano da segunda metade do século XIX, Batchen assinala a pertinência da seguinte inscrição caligráfica: “OCala – Flórida – 20 Julho 1859 – ‘Pequenas coisas trazem à

memória Pensamentos de felizes tempos idos’ – Kate – (Na se esqueça).”¹⁸⁶ Ao nos confrontarmos com a imagem dessa meada de cabelo e as palavras de Kate [fig. 5] facilmente as podemos associar ao movimento do cabelo apanhado de Hélène Chatelain em *La Jetée*, que por sua vez nos remete para o cabelo de Madeleine em *Vertigo* (1958).¹⁸⁷ Um processo que se desdobra como se se tratasse dos próprios anéis presentes no tronco da sequoia no *Le Jardin des Plantes* em Paris e através do qual se interligam diversas imagens tal como na própria construção da memória associada ao *punctum* como ferida pessoal. Este serpentear é referido por Carol Mavor nos seguintes termos:

Em *La Jetée*, o Homem-jato olha para a sequoia no *Le Jardin des Plantes* e gesticula e fala como se fosse Madeleine, como se ele estivesse num sonho: “Como um sonho, ele mostra-lhe um ponto para além da árvore. Ele disse: ‘Eu venho de lá...’” [“Comme en rêve, il lui montre un point hors de l’arbre. Il s’entend dire: ‘Je viens de là...’”] [...] Serpentina é como Barthes descreve Marcador por baixo de um desenho de uma borboleta que realizou com mágicos marcadores de cor. Em algumas notas rabiscadas por baixo do desenho encontram-se alguns fragmentos de texto aludindo a um certo prazer, a algum coisa excessiva, e ao medo do vazio.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Transcrevemos a passagem original em inglês e assinalamos, tal como o faz Batchen, a importância da voz de Kate e do seu provável sotaque escocês: “OCala – Florida – July 20th 1859 – ‘Little things bring back to mind Thoughts of happy bygone times’ – Kate – (Dinna Forget).” Ver Geoffrey Batchen, *Forget me Not: Photography & Remembrance* (New York: Princeton Architectural Press, 2004), 46-47.

¹⁸⁷ A influência de *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock em *La Jetée* é sobejamente conhecida e foi tornada explícita pelo próprio Chris Marker no CD-ROM *Immemory*. Nas palavras de Carol Mavor: “[...] Chris Marker’s twenty-eight-minute-long film *La Jetée* (1962), encircle me like the coiled hair of Hélène Chatelain (the star of the film): like the coiled hair of Madeleine in *Vertigo* (Marker’s favorite film);” Ver Mavor, *Black and Blue*, 54.

¹⁸⁸ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “In *La Jetée*, Jet-man looks at the sequoia in Le Jardin des Plantes and gestures and speaks, as if he were Madeleine, as if he were in a dream: “As is a dream, he shows her a point beyond the tree, hears himself say, ‘This is where I come from...’ [...] Serpentine is how Barthes describes Marker below a little butterfly-wing painting that he made with colored magic markers. In a few scribbled notes below the image are fragments of text alluding to a certain pleasure, to something overfilled, to fear of the void.” Ver Mavor, *Black and Blue*, 106. Carol Mavor refere-se à personagem de Madelaine, interpretada por Kim Novak em *Vertigo* (1958), e ao desenho de Roland Barthes, de 24 de junho de 1971, que foi publicado em *Roland Barthes par Roland Barthes*. No catálogo R/B com a direção de Marianne Alphant e Nathalie Léger, referente à exposição sobre Roland Barthes apresentada no Centre



5. Fabricante não identificado, Caixa de daguerreótipo com uma meada de cabelo e inscrição caligráfica, Kate, c. 1859.

Este processo de reenvio entre diversas imagens como o anel circular da meada de cabelo de Kate, os anéis da sequoia, o cabelo apanhado que caracteriza as efigies de Hélène e de Madeleine, pauta a circularidade do significado dessas imagens e que se condensa em duas afirmações: por um lado a afirmação “Je viens de là...” [“Eu venho de lá...”], na medida em que a presença do sujeito que comunica remete para o passado e, por outro lado, a afirmação “Dinna Forget” [“Na se esqueça”], o registo caligráfico enquanto voz que sobreviveu e que reivindica a nossa atenção e compreensão. Neste contexto torna-se revelador articularmos estes dois movimentos: a relação entre a parcialidade da memória, a parcialidade da imagem associada à memória de um evento e, por outro lado, a importância daquilo que lhe dá voz, a sua enunciação como possibilidade e dever de conhecermos esse evento de modo a garantirmos que essas imagens de determinado contexto vivido por seres humanos não são esquecidas.

Paralelamente à voz e à meada de cabelo de Kate, consideramos que a fotografia do rosto da criança de cabelo claro e curto que olha para fora do enquadramento e cuja frase que a acompanha nos diz: “De vrais enfants.” [“Crianças de verdade.”] [fig. 6] – uma das imagens que surge no decurso das experiências às quais se sujeita o protagonista de *La Jetée* – ilustra uma criança de semblante pesado como se se tratasse da representação inversa de Hélène no momento da visita ao museu. Se Hélène se comporta como se nada soubesse para além da possibilidade de lhe ser possível se deslumbrar num zoo esvaziado de vida, o olhar da menina de cabelo curto traduz a seriedade de uma criança. De novo, um jogo paradoxal entre o que é afirmado e o que se mostra na medida em que essa menina descrita como uma criança “verdadeira” revela no seu olhar sério e pesado um certo distanciamento da possibilidade de ser criança de um modo incondicional. A apresentação de Hélène

Pompidou entre 23 de novembro de 2002 e 10 de março de 2003, encontra-se publicada a imagem a cores do desenho realizado com marcadores e referido acima. Ver *R/B: Roland Barthes*, dir. Marianne Alphant & Nathalie Léger (Paris: Seuil, Centre Pompidou, Imec, 2002), 138.



6. **Chris Marker**, fotograma do filme *La Jetée* (1962), ao qual se sobrepõe a voz-off de Jean Négroni que afirma: “De vrais enfants.”

na cena do museu é, por isso, o inverso da apresentação dessa menina de cabelo e camisola claros. Aquilo que a primeira nos mostra enquanto possibilidade de regressar ou de simular a sua inocência corresponde ao que a segunda nos mostra enquanto necessidade de ter de cuidar de si própria, de se proteger.

La Jetée não enuncia, de facto, a apologia da superação do passado pelo futuro, no sentido de promover a substituição de ferramentas ou de procedimentos técnicos do passado por ferramentas ou procedimentos tecnológicos de vanguarda. A materialidade das ruínas e dessas marcas do tempo parecem aproximar-se de um revisitar do passado através do presente como, de resto, enunciamos ao compararmos a posição de Barthes em *La Chambre claire* enquanto alguém que revê um álbum de fotografias:

o espanto do «*Isto foi*» também desaparecerá. Já desapareceu. Eu sou, não sei porquê, um dos seus últimos testemunhos (testemunho do Inactual), e este livro é disso o vestígio arcaico.¹⁸⁹

Em *La Jetée* a ligação entre a representação do acontecimento e o acontecimento em si, são postos num necessário estado em circulação. Isto significa que a mera conexão indexical entre o objeto e o seu registo fotográfico, a noção de vestígio – determinado raio de luz que tocou num determinado corpo vai atingir um suporte sensibilizado que, posteriormente, vem tocar aquele que observa a fotografia – passa a corresponder a um processo em desdobramento e no qual se associa a voz de quem recebe esse documento bem como a voz dos protagonistas desse evento.

¹⁸⁹ Utilizamos a tradução portuguesa desta passagem de *A Câmara Clara* realizada por Manuela Torres e à qual acrescentamos o itálico. Ver Barthes, *A Câmara Clara*, 132. Considerando a importância desta passagem também a transcrevemos no texto original em francês: “[...] l’étonnement du « *Ça a été* » disparaîtra, lui aussi. Il a déjà disparu. J’en suis, je ne sais pourquoi, l’un des derniers témoins (témoin de l’Inactuel), et ce livre en est la trace archaïque.” Barthes, *La Chambre claire*, 146-147.

A linguagem associada ao processo de representação do meio fotográfico, assim como a um imaginário social que se estabeleceu a partir de usos privados e públicos da fotografia tornaram comum um certo modo de descrição visual do trabalho da memória. Instante, momento, imagem latente, desfocagem, ou revelação são alguns dos termos que traduzem quer determinados aspetos da operatividade do meio, assim como determinados efeitos subjetivos experienciados pelo sujeito a partir da fotografia. Uma relação entre a observação do mundo a partir de um olhar consciente e mediado pela objetividade da câmara e, também, a compreensão de um universo paralelo e inconsciente ao momento do registo fotográfico e cujas percepções são espoletadas de acordo com um processo de rescaldo relativamente ao acontecimento fotografado. Já o instante ou aparecimento abrupto de uma recordação, que corresponde tanto a um choque como ao início de um contínuo processo de compreensão do significado dessa imagem, é originado por um incidente quotidiano independente da consciência ou da vontade do sujeito. Essa imagem latente, ainda por revelar, corresponde ao que não pode ser esquecido, sendo guardada fora da zona de consciência do sujeito como modo de o proteger psicologicamente até lhe ser possível um momento de reconhecimento. A espera do futuro é, então, estabelecida na esperança que reside nessa recordação que liga o protagonista à sua história familiar e na sua mobilização para compreender essa recordação de infância.

4.4. Considerações finais

Quando, em 1962, Chris Marker realizou *La Jetée* a partir de fotografias a preto e branco, construiu uma ficção que tomou como mote a experiência traumática da guerra enquanto experiência de alienação de seres humanos e de destruição. Cerca de vinte anos depois, a reflexão de Barthes sobre a fotografia em *La Chambre claire*, levou-o a apresentar uma escolha de fotografias públicas e privadas tal como alguém que revê um antigo álbum de família. *La Chambre claire* tece uma

aproximação entre a tangibilidade e a verdade essenciais da fotografia com a imaterialidade e as oscilações da experiência afetiva.

Esta ligação entre universo privado e universo público é desenvolvida em *La Jetée* através de uma recordação de infância e da sua ligação com o evento histórico, como ocorre, por exemplo, através das explícitas referências à destruição de Paris na Segunda Grande Guerra. Tanto em *La Jetée* como no livro *La Jetée ciné-roman* os diversos processos de representação e o contínuo desenvolvimento narrativo da recordação de infância tornam possíveis a sobrevivência de imagens de ternura e a sobrevivência de imagens de dor. O espectador e o leitor reconhecem nessa experiência ficcional o reenvio às imagens da destruição da Segunda Grande Guerra, a agonia e a desumanização do Holocausto, a violência e o desalento após a Guerra da Argélia. Ao reconhecermos a singularidade dessa recordação de infância, compreendemos, também, a humanidade de uma imagem de ternura em tempo de guerra e a sua importância na orientação do quotidiano do protagonista e na sua ação para estabelecer uma ponte entre o passado e o presente.

Neste capítulo demonstrámos a relevância da recordação de infância associada à construção de uma narrativa privada bem como, associada à construção de uma narrativa histórica e social quanto à representação de eventos no âmbito de um contexto de guerra. A construção e a representação da memória não residem na mera relação factual com determinado acontecimento, mas num processo de construção do sentido sobre aquilo que aconteceu, ou seja, um contínuo processo de significação que possibilita que o sujeito regresse narrativamente ao passado.

Ao estabelecermos uma interpretação que relaciona o filme, realizado em 1962, e o livro publicado em 1992, defendemos que o livro *La Jetée ciné-roman* corresponde ao que podemos considerar o álbum de fotografias do filme. O livro desdobra o processo de significação do filme. O que o livro proporciona é a experiência cognitiva como uma segunda memória, já não apenas a recordação de infância em

torno da qual se constrói *La Jetée*, mas a memória de imagens em tempo de guerra, a nossa relação com elas, o que elas representam, a sua contemporaneidade e a possibilidade de sobre elas renovarmos a nossa interpretação. Entre a meada de cabelo de Kate, o belo rosto de Hélène e o semblante sério da criança de cabelo curto presente em *La Jetée* também nos confrontamos com a necessidade de ouvirmos e darmos voz ao contexto no qual se alicerçam essas imagens: não podemos esquecer aqueles que as legaram até nós, nem podemos esquecer o que nos escreveram e, por isso, o nosso movimento e participação social e cultural direciona-se para um contexto histórico e para ouvirmos sobre o seu relato.

5. Revendo a verdade da fotografia: um reenquadramento social do *punctum* barthesiano¹⁹⁰

5.1. *Things-as-they-are*: da nova fotografia à verdade enquanto processo

A construção formal e conceptual dos fundamentos que estabeleceram a noção de verdade da fotografia no período entre guerras, contrária a uma noção de falsificação do real, correspondeu a uma inter-relação de procedimentos que caracterizaram a prática da modernidade fotográfica. Estes procedimentos foram desenvolvidos no âmbito de clubes amadores, círculos avant-garde, exposições locais e internacionais, escolas de arte e escolas técnicas, publicações, ou *photobooks*, e estruturaram a prática da nova fotografia assim como diferentes noções de objetividade fotográfica.

Por modernidade fotográfica compreendemos as transformações associadas à prática, ao ensino, à história e à teoria da fotografia que foram consequência de inovações técnicas e industriais que espoletaram no ocidente, principalmente entre 1840-1950, em paralelo com o estabelecimento de grandes metrópoles capitalistas. Se no domínio económico e institucional a modernidade promoveu a crença no progresso e na razão, no domínio cultural estabeleceu a apologia do novo através do corte com o passado e a tradição. No entanto, e posicionando-nos próximo das conceções de Christopher Phillips e Matthew S. Witkovsky,¹⁹¹ afirmamos que a modernidade fotográfica se estruturou segundo uma lógica paradoxal, ou seja, uma vanguarda académica:¹⁹² a apologia do novo não concretizou efetivas ruturas com a

¹⁹⁰ Este capítulo foi apresentado, a 30 de março de 2015, com o título “Reviewing Photographic Truth: A Social Reframing of Barthes’s *Punctum*,” na *International Conference Roland Barthes at 100* organizada pelo Dr. Neil Badmington (School of English, Communication & Philosophy, Cardiff University).

¹⁹¹ Ver Christopher Phillips, “Resurrecting Vision: The New Photography in Europe Between the Wars,” in *The New Vision: Photography Between the World Wars*, ed. Maria Morris Hambourg and Christopher Phillips (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994), 65-108. Ver também Matthew S. Witkovsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945* (London: Thames & Hudson, 2007).

¹⁹² Witkovsky, *Foto*, xxiv.

história da fotografia ou com procedimentos técnicos oitocentistas, mas antes um determinado compromisso com a tradição.

As duas propostas que estruturaram a nova fotografia dos anos 20 e 30 do século XX, e que consideramos para chegarmos à nossa concepção de um posicionamento interpretativo enquanto verdade da fotografia, corresponderam à *Neue Optik* [*New Vision*] e à *Neue Sachlichkeit* [*New Objectivity*]. A modernidade fotográfica, cuja década nuclear foi a de 20,¹⁹³ consolidou-se, desse modo, como a nova prática e teoria da fotografia associadas à vanguarda artística do início do século XX. A partir da concepção experimental da fotografia de László Moholy-Nagy, que se tornou a *New Vision*, abordaremos a proposta de realismo fotográfico de Albert Renger-Patzsch com o propósito de chegarmos à modernidade de Henri Cartier-Bresson para alargarmos essa noção de fotografia moderna enquanto um *processo decisivo de verdade*.

Por processo decisivo de verdade defendemos que a verdade da fotografia de um evento corresponde, somente, a uma fração da verdade do que aconteceu e, por isso, torna-se necessário um processo interpretativo do espectador que se apoia na fotografia assim como num contínuo reconhecimento histórico (do presente na sua relação com o passado), por oposição à procura de uma reconstrução histórica que ambicione toda a verdade do evento. Este processo decisivo de verdade, que se estrutura na importância do espectador assumir uma posição crítica perante a fotografia, principalmente a fotografia de violência sobre seres humanos, levar-nos-á a defender um atual deslocamento do interesse da teoria da fotografia pelo *punctum* barthesiano enquanto dor privada para uma preocupação social relativamente ao sofrimento do outro.

Exemplo desta atenção crítica foi a conferência *Photography and the Unrepresentable: A History of Photographic (Mis)representation* realizada, em

¹⁹³ Ver Christopher Phillips, ed., *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989), xi-xii.

2012, na Universidade de Essex em Inglaterra, ou o livro *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*,¹⁹⁴ editado em 2012 por Jay Prosser, Geoffrey Batchen, Mick Gidley e Nancy K. Miller.

No sentido de compreendermos esta necessidade crítica da teoria e da história da fotografia, presente na primeira década do século XXI, em regressar ao documento fotográfico – o que significa regressar à modernidade fotográfica e a registos que se realizaram e se difundiram a partir da sua evidência como registo analógico de eventos traumáticos e, também por isso, em conflito com a utilização da fotografia no âmbito da manipulação artística – regressamos aos anos 20 e 30 através de um posicionamento próximo de John Roberts:

Uma das virtudes do livro fototextual na cultura modernista dos anos 20 e 30 (como, por exemplo, em *Let us now Praise Famous Men* [1941] de Evans e Agee, mas também importante em *Krieg dem Kriege* (1924) de Ernst Friedrich, em *Pro Eto* (1923) de Alexander Rodchenko e Vladimir Mayakovsky, e *Deutschland, Deutschland über Alles* (1929) de Kurt Tucholsky e John Heartfield) era a de permitir aos fotógrafos e escritores incorporarem as exigências de veracidade do fotodocumento no âmbito geral do espaço de um espectador modernista.¹⁹⁵

O livro escrito por László Moholy-Nagy em 1925, *Malerei Fotografie Film* [*Painting Photography Film*] correspondeu a um manifesto que se opunha ao gosto burguês pelo ornamento presente no pictorialismo oitocentista ao promover,

¹⁹⁴ Jay Prosser et al., *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* (London: Reaktion Books, 2012).

¹⁹⁵ Nossa tradução livre da passagem em inglês que transcrevemos: “One of the virtues of the photo-text book in the Modernist culture of the 1920s and 1930s (as in, for example, Evans and Agee’s *Let Us Now Praise Famous Men*, but also importantly in Ernst Friedrich’s *Krieg dem Kriege* (1924), Alexander Rodchenko’s and Vladimir Mayakovsky’s *Pro Eto* (1923), and Kurt Tucholsky’s and John Heartfield’s *Deutschland, Deutschland über Alles* (1929)) was that it allowed photographers and writers to incorporate the veridical demands of the photodocument within the general space of a Modernist spectatorship.” Ver John Roberts, “Photography after the Photograph,” 296. Ver também a tradução de Rita Conde do texto de Roberts, “A Fotografia depois da Fotografia,” publicado em 2008. John Roberts, “A Fotografia depois da Fotografia,” in *Fotografia(s)*, *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 39, org. Margarida Medeiros, 179-188, Junho 2008.

precisamente, a característica mecânica e a inovação perceptiva de acordo com um entendimento produtivo ¹⁹⁶ da reprodutibilidade do meio fotográfico. Eram defendidos os pressupostos vanguardistas de experimentação formal com a câmara fotográfica, o trabalho no laboratório, ou a posterior montagem gráfica de objetos editoriais, para que a fotografia se legitimasse no contexto cultural dos anos 20.

Uma *New Vision*¹⁹⁷ do mundo com base na superioridade do olho da câmara, pois ao ultrapassar as limitações do olho humano – utilização de ângulos estranhos, do *close-up*, de lentes especiais, da assimetria, *typophoto*, da fotomontagem, de imagens de raios X, de fotogramas, ou da microfotografia – revolucionaria a nossa percepção e comunicação no âmbito de um contexto urbano moderno. O discurso crítico que na segunda metade do século XIX procurou avaliar o meio fotográfico a partir da sua aproximação ou do seu afastamento a cânones das belas-artes, ao longo dos anos 20 centrou-se na redefinição das noções tradicionais de artista e de obra de arte como consequência da forte ligação estabelecida entre os movimentos avant-garde e uma emergente cultura da máquina.

A representação fotográfica do real a partir desta nova visão acabou por estruturar uma noção de verdade e, por isso, de superioridade, dos projetos e das obras modernistas que se alicerçassem numa determinada experimentação formal assim como numa específica montagem conceptual. Isto significou que a verdade e a objetividade da fotografia eram obtidas com uma consciente manipulação do aparato técnico fotográfico e com a montagem de um projeto cuja mensagem devia alertar e transformar a sociedade. Para que se edificasse uma sociedade democrática e mais igualitária, seria necessário eliminar as barreiras entre os seres humanos, a

¹⁹⁶ László Moholy-Nagy, “Production-Reproduction,” trans. Caroline Fawkes, in *Photography in the Modern Era*, ed. Christopher Phillips (New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989), 79-82.

¹⁹⁷ A designação *New Vision* correspondeu à tradução americana do livro de Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (1929), como *The New Vision: From Material to Architecture*, issued by Brewer, Warren and Putnam in 1932. Esta obra foi publicada, em 1938, numa revised edition pela W.W. Norton e com o título, *The New Vision: Fundamentals of Design, Painting, Sculpture, Architecture*.

inovação técnica e a superioridade da abstração formal relativamente aos estilos ornamentais do passado.

No entanto, a noção de fotografia objectiva também correspondeu àquilo que alguns críticos e fotógrafos consideraram uma falsificação da visão humana. Em 1929, na revista holandesa e avant-garde *i10* estabeleceu-se uma troca de opiniões entre Moholy-Nagy, um colaborador frequente, e o fotógrafo e escritor Hans Windisch. A precisão mecânica característica das lentes modernas proporcionava uma representação demasiado detalhada que, para Windisch, se afastava da visão humana e, por isso, advogava a favor da utilização de lentes com menor acuidade para que a fotografia se aproximasse das limitações da visão humana. Mas esta crítica ao suplemento de exatidão técnica presente no retrato fotográfico não se adequava à proposta de Moholy-Nagy de uma nova ótica: “Nós não queremos subordinar as lentes às insuficiências da nossa visão e percepção: devem nos ajudar a abriremos os olhos.”¹⁹⁸

A ligação entre a novidade técnica da época, a vanguarda estética e a participação do sujeito na construção da sociedade, correspondeu tanto à ambição política como à ambição cultural do modernismo europeu defendido pela escola Bauhaus em Dessau. A partir de 1926, e no contexto artístico associado a esta escola, a fotografia era mais do que um meio artístico de representação ou uma mera ferramenta mecânica de reprodução do real. O artista e o fotógrafo passavam a desvalorizar a individualidade autoral, ou o elitismo da obra de arte para defenderem a interdisciplinaridade específica de um coletivo que visava a melhoria das condições materiais da população, a divulgação da vanguarda artística a todas as

¹⁹⁸ Nossa tradução livre da passagem em inglês que transcrevemos: “We do not want to subordinate the lens to the insufficiencies of our faculty of seeing and perceiving: it must help us to open our eyes.” Ver László Moholy-Nagy, “Sharp or Unsharp? A Reply to Hans Windisch,” trans. Matyas Esterhazy, in *Photography in the Modern Era*, ed. Christopher Phillips (New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989), 136.

classes, e a defesa da transformação do ser humano apoiada num confronto direto com um modo de vida industrial.

Mas a nova fotografia era simultaneamente nova e antiquada, pois esses criadores tanto afirmavam um corte com a tradição como também edificavam as suas propostas desenvolvendo técnicas fotográficas do século XIX, além de procurarem uma divulgação pública comprometida com uma distinta função pedagógica. Com o propósito de educar o público para que compreendesse o mundo através de uma percepção global da modernidade fotográfica, foram realizadas grandes exposições, especificamente na Europa central, sendo a mais marcante *Film und Foto (Fifo)*, inaugurada em maio de 1929 em Estugarda sob a organização da *Deutscher Werkbund*. Ao referir-se às intenções didáticas da nova fotografia e, por isso, apoiadas em instituições como a *Werkbund* ou em escolas de arte, Witkovsky assinalou o interesse desses promotores na divulgação pública da modernidade fotográfica.¹⁹⁹

Quando Albert Renger-Patzsch publicou, em 1928, o livro-álbum *Die Welt ist schön* [*The World Is Beautiful*], um levantamento fotográfico através de cem imagens do quotidiano – como copos de vidro, a chaminé de uma fábrica, o pormenor de uma flor, uma cobra, postes de telégrafo – e cuja sequência termina com o enquadramento das mãos em oração, cunhou o seu nome à *Neue Sachlichkeit* e opôs-se ao modernismo de Moholy-Nagy.

A modernidade fotográfica alemã foi construída a partir da mestria técnica de fotógrafos como Renger-Patzsch e August Sander, para os quais a representação da novidade da época residia, precisamente, na possibilidade da fotografia evidenciar o realismo despojado do quotidiano como ainda não havia sido percecionado. Por isso, a nova fotografia devia afastar-se de todo e qualquer artifício estilístico que,

¹⁹⁹ Witkovsky, *Foto*, 59.

entre o final do século XIX e os anos 20, tinha comprometido a sua autonomia por se afirmar enquanto pseudo-pintura. Seguindo a argumentação de Pepper Stetler, relativamente à origem da fotografia associada à *Neue Sachlichkeit* a partir da função pedagógica e documental de determinados arquivos fotográficos, como o arquivo da University of Marburg ou o Auriga Press Archive, inicialmente a fotografia de Renger-Patzsch não procurou legitimar qualquer movimento artístico associado ao modernismo fotográfico. Mas quando as fotografias se afastaram da lógica comparativa do arquivo que possibilitava a análise do objeto dentro de um sistema unitário e foram atribuídas a um autor a “*Neue Sachlichkeit* torna-se um estilo no sentido mais problemático do termo: uma forma superficial desassociada de um significado subjacente.”²⁰⁰

Não deixa de ser significativo que a presença de Renger-Patzsch na *Fifo* tivesse sido tão diminuta, o que correspondeu ao seu claro desinteresse por um formalismo bauhausiano comprometido com uma intelectualização da forma pura e, em grande medida, próximo da estética da máquina promovida pelo movimento Purista francês. A precisão mecânica associada à pureza das formas geométricas elementares – o quadrado, o círculo, o triângulo, o cubo, a esfera, e a pirâmide – e a exploração gráfica do contraste entre o preto e o branco, a simultaneidade, a sobreposição, a transparência, e a ambiguidade espacial caracterizou, tanto a beleza da forma avant-garde assim como alguns traços estilísticos do modernismo.

A crítica de Renger-Patzsch e Ernő Kallai ao formalismo inútil da fotografia experimental defendida pela nova visão tornou-se evidente após a *Fifo*.²⁰¹ Na Alemanha dos anos 30, os valores associados à prática fotográfica passavam a

²⁰⁰ Nossa tradução livre a partir da passagem em inglês que transcrevemos: “*Neue Sachlichkeit* became a style in the more problematic sense of the term: superficial form detached from underlying meaning.” Ver Pepper Stetler, “The Object, the Archive and the Origins of *Neue Sachlichkeit* Photography,” *History of Photography* 35, no. 3 (August 2011): 295.

²⁰¹ Ernő Kallai and Albert Renger-Patzsch, “Postscript to Photo-Inflation/ Boom Times,” trans. Joel Agee, in *Photography in the Modern Era*, ed. Christopher Phillips (New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989), 140-141.

promover a objetividade, a qualidade e uma reconciliação entre a natureza e a técnica por oposição à experimentação, à quantidade e à superioridade da máquina afirmados nos anos 20. Mas o registo do quotidiano a partir do domínio técnico do fotógrafo e da sua capacidade de observação também devia corresponder a uma reflexão sobre a época. August Sander sintetizou este propósito, em 1927, quando expôs alguns dos seus retratos em Colónia: “Nós temos de ser capazes de suportar a visão da verdade, mas sobretudo, devemos transmiti-la aos seres humanos nossos semelhantes e para a posteridade, independentemente de esta verdade nos ser favorável ou não.”²⁰²

Ironia histórica, pois no final dos anos 30 o próprio Renger-Patzsch se afastava do estilo associado à *Neue Sachlichkeit*, já não comprometido com o valor de uma cultura material moderna proporcionada pela fotografia objetiva, mas associado ao estilo fotográfico de um autor. Momento charneira para a consolidação da modernidade da fotografia e, também, para uma redefinição social do papel do fotógrafo no âmbito do registo da sua época enquanto legado a fixar para a posteridade.

O fotógrafo moderno europeu, essencialmente a partir dos anos 30, desejou captar a perfeição da composição fotográfica, o evento quotidiano a partir de uma síntese, ou a partir de cânones formais – como o momento decisivo para Henri Cartier-Bresson – que corresponderam à necessidade de uma ordenação da heterogeneidade e do caos presentes no mundo segundo critérios estéticos que proporcionaram uma determinada estabilidade histórica. A publicação do livro de Cartier-Bresson, *The Decisive Moment* (1952), tornou clara essa ambição do fotógrafo moderno que deambulava pela cidade com uma câmara de 35 mm e registava “Things-As-They-

²⁰² Nossa tradução livre a partir do texto em inglês que transcrevemos: “We must be able to bear the sight of the truth, but above all, we must transmit it to our fellow human beings and to posterity, regardless of whether this truth is favorable to us or not.” Ver August Sander, “Remarks on My Exhibition at the Cologne Art Union,” trans. Joel Agee, in *Photography in the Modern Era*, ed. Christopher Phillips (New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989), 107.

Are”²⁰³ [“As-Coisas-Como-Elas-São”]. A fotografia fixava o acontecimento no instante em que determinada organização de elementos dava expressão ao evento. Hábil capacidade para dominar tecnicamente o aparelho fotográfico, para se posicionar no ponto de vista onde a organização dos elementos formais se agudizava e se sintetizava e, ainda, para antecipar, prevendo, o desenvolvimento de acontecimentos mínimos que culminavam no evento a registar.

Este propósito de captar as coisas como elas são correspondeu a uma ambivalência, pois ao se defender a ausência de manipulação ou artifício quer no momento do enquadramento quer no laboratório, também se afirmava a singularidade do fotógrafo, o seu valor autoral, ao conseguir antever a organização formal que correspondesse à verdadeira composição fotográfica. Assim, não era, somente, o evento real que se capturava mas, precisamente, o instante invisível à maioria dos indivíduos e percecionado pelo fotógrafo, a partir da sua mestria e do ponto de vista no qual o acontecimento se acentuasse formalmente.

Estranha síntese entre os pressupostos da nova visão e da nova objetividade: da utopia metafísica da construção da sociedade a partir da abstração vanguardista, passou a defender-se o rigor do levantamento fotográfico da vida quotidiana a partir do registo do instante decisivo (verdadeiro). A voracidade da experimentação do fotógrafo modernista transformou-se na voracidade do fotógrafo moderno que não podia perder essa fracção de segundo na qual o evento se sintetizava, e o carácter elitista da abstração formal proposta pela nova visão transformou-se no registo humanizado da vida na cidade e no registo da reconstrução do pós-guerra. A superação do passado a partir da novidade estilística das vanguardas reconciliou-se com o testemunho histórico e com a necessidade de se fotografar o acontecimento a deixar enquanto legado às gerações vindouras.

²⁰³ Henri Cartier-Bresson, *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers* (New York: Aperture, 1999), 24.

Mas defendemos que a noção de verdade fotográfica começou, então, a estruturar-se a partir de um processo decisivo de verdade, a partir de uma fração da verdade do acontecimento, esse momento sintetizado na fotografia, e não a partir da ambição de um levantamento de toda a verdade.

5.2. A posição do espectador e do fotógrafo

Ao longo da segunda metade do século XX, a revisão do cânone da fotografia moderna europeia correspondeu a uma revisão do valor de determinados cânones formais de beleza oriundos das belas-artes, e a uma revisão de princípios documentais atribuídos à veracidade da fotografia. Em grande medida, a modernidade fotográfica estabeleceu-se a partir de noções formais que advogavam a captação do evento de acordo com a perfeição da composição (o enquadramento fotográfico) somente visível no momento e no ponto de vista exatos, usando filme a preto e branco que nivelava e ordenava a heterogeneidade cromática e geográfica dos locais fotografados.

Às características formais associava-se, ainda, a verdade do trabalho do fotógrafo repórter que captava o mundo e os seres humanos desmascarando e revelando o seu modo de vida, as suas desigualdades, os seus conflitos, a sua humanidade e beleza. A história da fotografia correspondeu a este confronto entre o embelezamento e a verdade do tangível, um confronto entre a arte e o documento realizado pelo fotógrafo independente e cujo embate com a realidade o constituiu como um herói solitário cuja mestria lhe possibilitava fixar a beleza insuspeita e presente no dia-a-dia. Como referiu Susan Sontag este heroísmo da visão traduziu-se enquanto projeto fotográfico moderno, “como se a própria visão, prosseguida com suficiente avidez e sinceridade, fosse capaz de reconciliar as exigências da verdade com a necessidade de achar o mundo belo.”²⁰⁴

²⁰⁴ Susan Sontag, *Ensaaios sobre Fotografia*, trad. José Afonso Furtado (Lisboa: Quetzal, 2012), 89. Transcrevemos a passagem original em inglês: “as if seeing itself, pursued with sufficient avidity and

Assim, e nos anos 50 do século XX, a importância do fotógrafo repórter, cujo exemplo europeu que tomamos como referência correspondeu a Cartier-Bresson, afirmou-se, simultaneamente, através da sua capacidade para captar numa só imagem a totalidade de uma história de vida, como através dos livros de artista e das exposições que se associaram ao seu nome. *Images à la sauvette* (1952), o título original francês que foi traduzido por *The Decisive Moment*, equivale a uma expressão comumente aplicada ao vendedor ambulante e ilegal que interage com a clientela e se esconde da autoridade. A irreverência, o deslocamento e a poesia do fotógrafo modernista, associaram-se à afirmação da estrutura do mundo de acordo com uma determinada precisão da composição que, em última análise, foi um modo de ordenação do real segundo critérios formais onde a verdade sempre se associou à beleza.

Próxima da posição de Susan Sontag em *On Photography* (1977), Peter Galassi relaciona a crueza da fotografia ao representar factos do quotidiano com a transformação alquímica característica da obra de Eugène Atget e na qual encontra traços surrealistas. Como se o excesso de realismo e a ubiquidade da fotografia desafiassem a maneira como o ser humano compreende a ordem do mundo, ou um surrealismo que potencia os mais improváveis encontros entre elementos do dia-a-dia e os apresenta com uma beleza nunca antes observada. A fotografia concretizou, desse modo, uma democratização surrealista perante a sensibilidade moderna que se associou ao seu desenvolvimento técnico, cultural e social através de um “esbater os limites entre a arte e a vida, entre objetos e acontecimentos, entre o intencional e o fortuito, entre os profissionais e os amadores, entre o nobre e o vulgar, entre a capacidade e o erro bem-sucedido.”²⁰⁵ Mas as propriedades surreais da fotografia

single-mindedness, could indeed reconcile the claims of truth and the need to find the world beautiful.” Ver Susan Sontag, *On Photography* (London: Penguin Books, 2008), 87.

²⁰⁵ Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 55. Transcrevemos a passagem original em inglês: blurring the lines between art and so-called life, between objects and events, between the intended and the unintentional, between pros and amateurs, between the noble and the tawdry, between craftsmanship and the lucky blunders.” Ver Sontag, *On Photography*, 51.

não corresponderam às do estilo surrealista, essencialmente oriundo da pintura, pois os fotógrafos que constituíram um repertório formal a partir de processos fotográficos laboratoriais realizaram uma desnecessária teatralização do real ao estarem convictos da necessidade de se afastarem do comum. A duplicação do mundo, a realização como que automática de um processo de representação a partir de leis físico-químicas e uma propensão para o acidente e o fortuito são algumas das características mais surreais da fotografia.

Este encontro entre o fotógrafo e, de algum modo, uma beleza da composição que pode ser captada ao evento, como que orquestrada sem qualquer artifício, corresponde ao que Cartier-Bresson explica na entrada “The Picture Story” em *The Decisive Moment*: “Por vezes há uma foto única cuja composição possui tal vigor e riqueza, e cujo conteúdo assim irradia a partir dela, que esta única foto corresponde em si a toda uma história. Mas isso raramente acontece.”²⁰⁶ Ambição de controlo e de perfeccionismo como características do fotógrafo moderno que sempre se sentiu desconfortável ou, por outro lado, obstinado quanto ao recurso da montagem. Esta foi literal quando usada através de diversos processos fotográficos modernistas onde visivelmente se reinterpretava e ilustrava o real, mas também sempre existiu, ainda que de um modo mais subtil, desde o momento em que o fotógrafo decidiu o enquadramento fotográfico, sempre que se reenquadrou o negativo, se definiu a paginação de uma reportagem fotográfica, ou se associou à imagem uma determinada legenda.

Qualquer manipulação fotográfica incomodava Cartier-Bresson, como o referiu sobre as decisões editoriais da emblemática *Life*, ainda que estas correspondessem ao cânone do pós-guerra que fora emulado por revistas como a *Fortune*, a *Paris Match*, ou a *Der Stern*. No entanto, a equanimidade de Cartier-Bresson perante o

²⁰⁶ Nossa tradução livre a partir da passagem original em inglês que transcrevemos: “Sometimes there is one unique picture whose composition possesses such vigor and richness, and whose content so radiates outward from it, that this single picture is a whole story in itself. But this rarely happens.” Ver Cartier-Bresson, *The Mind's Eye*, 23.

que fotografava e que se consolidou, em 1955, com a publicação da obra *The Europeans*, assumiu como necessária uma relação entre a verdade da fotografia e a beleza da composição. A desordem do mundo era teimosamente ordenada a partir de um determinado minimalismo formal, da captação do contraste ou da ironia sociais e de uma poesia sofisticada que ao se encontrar nos diversos sujeitos e locais fotografados mostrava o quanto este fotógrafo se sentia em casa fosse qual fosse o lugar.

Robert Frank, o fotógrafo cuja visão da América no final dos anos 50 proclamava a inexistência de qualquer momento decisivo, assim como a falência da necessidade moderna de uma ordenação do real segundo uma lógica narrativa, criticou, em 1975, os últimos vinte anos da obra de Cartier-Bresson:

Eu sempre achei que era extremamente importante ter um ponto de vista, e ficava sempre meio decepcionado com ele [i.e. Cartier-Bresson] por nunca o encontrar nas suas fotos. Ele viajou por todo o mundo, e nunca se sente que ele fosse tocado por alguma coisa que estivesse a acontecer para além da beleza do acontecimento, ou apenas da composição.²⁰⁷

A fotografia europeia da primeira metade do século XX, propôs uma modernidade fotográfica que tanto enaltecia a relação entre a verdade e a beleza como, paradoxalmente, estabelecia um distanciamento ou neutralidade quanto à sua efetiva militância perante as desigualdades sociais. Para Susan Sontag, e após os anos 60, a fotografia americana nunca correspondera a este modelo europeu de procura da perfeição estética associada a uma estabilidade histórica. De algum modo, a fotografia americana sempre fora necessariamente instável quanto aos cânones estéticos e sociais, por vezes mais otimista mas, também, sempre mais predatória.

²⁰⁷ Nossa tradução livre da passagem em inglês que transcrevemos: “I’ve always thought it was terribly important to have a point of view, and I was always sort of disappointed in him [i.e. Cartier-Bresson] that it was never in his pictures. He traveled all over the goddamned world, and you never felt that he was moved by something that was happening other than the beauty of it, or just the composition.” Ver Peter Galassi, org., *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century* (New York: MoMA, 2010), 62.

Se Alfred Stieglitz e Edward Weston deram lugar a Diane Arbus e Lee Friedlander foi na medida em que “A imperfeição técnica veio a ser apreciada precisamente por quebrar essa equação sedativa entre Natureza e Beleza.”²⁰⁸

Contudo, a valorização do caótico e da imprevisibilidade da vida dos seres humanos, através de um processo de trabalho sem guião e que se estabeleceu no próprio desajuste do fotógrafo para com qualquer conclusão narrativa, ou qualquer fixação tranquilizadora do real, também correspondeu a um processo de embelezamento do que se fotografava. Como postulou Sontag, a fotografia tem a capacidade para nos levar a encontrar beleza no decrépito e para estabelecermos uma relação contemplativa com o *pathos* presente no sofrimento do outro e, desse modo, também nos proporciona um distanciamento ou alienação perante a realidade.

On Photography termina com a solicitação de uma “ecologia das imagens,”²⁰⁹ um racionamento das imagens de horror que chegavam ao espectador como modo para que se garantisse a sua capacidade de reação e se impedisse a sua indiferença gerada pela banalização de imagens chocantes. Cerca de vinte e cinco anos depois, em *Regarding the Pain of Others* (2003), Sontag já não tem a certeza que um acontecimento conhecido através da fotografia se torne, num primeiro momento, mais real do que o próprio acontecimento para, num segundo momento, se tornar irreal devido à sua circulação mediática: “Quais são as provas de que as fotografias têm um efeito que vai diminuindo, que a nossa cultura de espectadores neutraliza a força moral das fotografias de atrocidades?”²¹⁰

²⁰⁸ Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, 103. Transcrevemos a passagem original em inglês: “Imperfect technique has come to be appreciated precisely because it breaks the sedate equation of Nature and Beauty.” Ver Sontag, *On Photography*, 102.

²⁰⁹ Transcrevemos em inglês a frase com a qual Sontag termina *On Photography*: “If there can be a better way for the real world to include the one of images, it will require an ecology not only of real things but of images as well.” Ver Sontag, *On Photography*, 180.

²¹⁰ Usamos a tradução de José Lima de *Olhando o Sofrimento dos Outros*, publicada em 2007 pela Gótica. Ver Sontag, *Olhando o Sofrimento dos Outros*, 110. Transcrevemos, também, a passagem original em inglês: “What is the evidence that photographs have a diminishing impact, that our culture of spectatorship neutralizes the moral force of photographs of atrocities?” Ver Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (London: Penguin Books, 2004), 94.

Sempre que o interesse pela fotografia de um evento se associar a cânones estéticos, por o fotógrafo ou o espectador necessitarem que esse registro estruture o caos e o horror presentes no mundo a partir de uma imagem total, existirá a ausência de um posicionamento crítico. O meio fotográfico potenciou, essencialmente, a procura da imagem perfeita quanto à beleza do enquadramento, e a procura da imagem total que correspondesse à ideia comumente difundida de que a representação fotográfica era equivalente ao acontecimento. Por um lado, a procura da totalidade da perfeição do enquadramento e, por outro, o princípio socialmente aceite de uma total sobreposição entre a fotografia de um acontecimento e o acontecimento em si.

Mas a receção da fotografia deve ser compreendida pelo espectador a partir de uma permanente remontagem crítica, ou seja, vislumbrar na clareza de um acontecimento do presente o confronto com acontecimentos sociais e políticos do passado. Assim, a linearidade histórica que se associou à fixação da verdade canónica (de acontecimentos ou de modelos estéticos) cede lugar à interpretação do espectador, à sua tomada de posição, por interligar fotografias da atualidade com o passado e não aceitando, somente, a interpretação “pronto a consumir” realizada por diversos meios e contextos informativos.

Um efetivo envolvimento do fotógrafo e do espectador com a tomada de um posicionamento crítico, pressupõe a indignação perante qualquer fotografia de violência ao revelar, mesmo que a verdade presente na fotografia seja parcial e não corresponda a toda a verdade: “As imagens dizem: Isto é o que seres humanos são capazes de fazer – podem oferecer-se para fazer, entusiasticamente, convictamente. Não o esqueçam.”²¹¹

²¹¹ Usamos a tradução de José Lima da obra *Olhando o Sofrimento dos Outros* publicada em 2007 pela Gótica. Ver Sontag, *Olhando o Sofrimento dos Outros*, 120. Considerando a importância desta passagem também a transcrevemos no texto original em inglês: “The images say: This is what human beings are capable of doing – may volunteer to do, enthusiastically, self-righteously. Don’t forget.” Ver Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 102.

A totalidade de uma história de vida captada numa fotografia, esse momento único do evento, corresponde tanto a uma mediação da realidade a partir de determinados modelos de beleza associados ao enquadramento, como a um nivelamento humanista dos diversos sujeitos e locais fotografados. Como a fotografia de um acontecimento não se sobrepõe ao acontecimento em si, não se pode confundir, tornando indistintas, as diferenças entre o que aconteceu e a representação fotográfica do que aconteceu. Assim, e relativamente à verdade presente na fotografia de um evento, esta será necessariamente parcial. É também necessário não confundirmos a verdade da fotografia com a perfeição da composição que o fotógrafo moderno procurava, ou qualquer cânone estético que nos vai potencialmente distanciar de um posicionamento crítico relativamente ao evento.

A possibilidade do espectador se relacionar enquanto ser humano num mundo hipersaturado de imagens implicará uma permanente consciência da importância de cada indivíduo assumir a sua interpretação da imagem. Um processo que para Georges Didi-Huberman em *Quand les images prennent position*²¹² (2009), correspondeu a uma aproximação entre o documento e o artista a partir de diversos contextos de informação – como foram o livro, o jornal, a rádio, a carta, a fotografia de imprensa, ou o teatro para Bertolt Brecht durante os anos de exílio – e nos quais a história se reconstruiu no presente através de uma linha de pensamento que encadeou diversos acontecimentos sociais e políticos.

Significa, então, que um processo crítico enquanto tomada de posição relativamente à fotografia de violência, é um processo de construção de sentido que se compromete com a informação e denuncia a manipulação informativa por se alicerçar no desejo de saber como evitar a violência entre seres humanos e como o comunicar às gerações vindouras. A impossibilidade de se conhecer toda a verdade sobre um determinado acontecimento a partir do seu registo fotográfico, não pode

²¹² Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, I* (Paris: Minuit, 2011).

desresponsabilizar-nos quanto à interpretação sobre o testemunho que chegou até nós e sobre o legado a deixarmos às gerações futuras.

Nos anos 30, tanto Bertolt Brecht como Walter Benjamin retomaram a ideia de Moholy-Nagy relativamente ao ignorante da fotografia como o analfabeto do futuro, quando assinalaram a complexidade da legibilidade das imagens: se uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não revelava quase nada sobre essas instituições, isso devia-se às implicações contidas na autenticidade da fotografia que não se superavam com a reportagem fotográfica, onde os clichés tinham o efeito de se associarem, no espectador, a clichés de ordem linguística.²¹³ Como sintetiza Didi-Huberman:

As imagens não nos dizem nada, mentem-nos ou permanecem obscuras como hieróglifos até que não nos dispomos a *lê-las*, quer dizer a analisá-las, a decompô-las, a elaborá-las, a interpretá-las, a distanciá-las dos “clichés linguísticos” que suscitam enquanto “clichés visuais.”²¹⁴

De algum modo, entre 1920 e 1940, tanto Benjamin como Brecht defenderam a posição do crítico e do artista a partir de um afastamento quanto a uma noção canónica de *œuvre*, ao assumirem uma relação mais direta com a sua atualidade histórica e política. Afastamento, também, da dor privada e aproximação ao sofrimento do outro que defendemos enquanto argumento central da atual reflexão sobre fotografia. O *punctum* barthesiano enquanto ferida pessoal e cuja fixação através da fotografia correspondeu à impossibilidade de Barthes mostrar a fotografia do Jardim de Inverno (nenhum outro olhar poderia ver e sentir essa fotografia) desdobrou a afirmação de um sofrimento privado no sentido da contestação do

²¹³ Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia,” 259-261.

²¹⁴ Nossa tradução livre do texto original em francês: “Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu’on ne prend pas la peine de les *lire*, c’est-à-dire de les analyser, de les décomposer, de les remonter, de les interpréter, de les distancier hors des « clichés linguistiques » qu’elles suscitent en tant que « clichés visuels ».” Ver Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, 36.

A subjetividade e a individualidade do *punctum* barthesiano acelerou, entre os anos 80 e a primeira década do século XXI, a atenção da crítica e da história da fotografia pelo registo fotográfico amador e anónimo, assim como a atenção do fotógrafo e do artista quanto à representação da dor pessoal e da vida privada a partir da mediação proporcionada pela encenação fotográfica, ou a partir da mediação do registo do seu próprio corpo.

A teoria da fotografia tem demonstrado um interesse contemporâneo em deslocar o *punctum* barthesiano enquanto dor privada, como consequência de uma crescente necessidade social de confrontar o espectador – o crítico, o historiador, o fotógrafo, o leigo – com fotografias de acontecimentos sociais e políticos do presente e do passado onde, demasiadas vezes, o ser humano foi alvo de violência. Um deslocamento do interesse do *punctum* enquanto ferida pessoal em direção à importância social e pública da fotografia de acontecimentos políticos e sociais onde o sofrimento do outro não pode ser esquecido e não se pode repetir. A responsabilização do espectador, do crítico, do historiador, e do fotógrafo quanto à interpretação da imagem já não ambiciona a reconstrução histórica linear de toda a verdade do acontecimento, mas um processo de trabalho entre o presente e o passado a partir de determinadas imagens cujo reconhecimento atual assenta num princípio construtivo.

De acordo com Roland Barthes, a característica da fotografia analógica enquanto repetição infatigável da contingência, lembra o gesto da criança que aponta com o dedo para qualquer coisa e afirma: *ça [isto], c'est ça [é isto], c'est tel! [é assim!]*.²¹⁷ O referente, aquele ou aquilo que é fotografado, encontra-se sempre presente na fotografia pois o sujeito ou o objeto teve necessariamente de ter estado lá, diante da objetiva do fotógrafo no momento em que este a realizou. Segundo Barthes, a fotografia corresponde a uma “mensagem sem código,”²¹⁸ devido a esta aderência

²¹⁷ Barthes, *La Chambre claire*, 16.

²¹⁸ Barthes, “Le message photographique,” 1121.

sofrimento social e público. Isto significa que, e essencialmente após os anos 90, a teoria da fotografia tem-se confrontado com um crescente interesse social pelo registo fotográfico de violência sobre o ser humano, o sofrimento do outro, em detrimento de uma reflexão narcísica²¹⁵ do sofrimento do “eu.”

5.3. Do *punctum* enquanto dor pessoal ao sofrimento dos outros

A terminologia barthesiana referente à essência da fotografia, aquilo que a distingue de outras formas de representação – o *studium*, o *punctum*, e o noema « *Ça-a-été* » [“*Isto-foi*”] – revela hoje um esgotamento e um embaraço crítico por ao longo das últimas três décadas e meia ter sido sobejamente citada e interpretada pela teoria da fotografia a partir da publicação de *La Chambre claire (Note sur la photographie)* (1980). Como assinala Geoffrey Batchen: “Numa recente conferência em Espanha, o organizador anunciou que qualquer um que citasse *A Câmara Clara* seria cobrado com uma multa. A piada é mais uma prova da ubiquidade do livro mas também de um certo cansaço.”²¹⁶

Mas será possível analisarmos a fotografia do século XX e a sua relação com a atual crítica da fotografia sem, inevitavelmente, regressarmos à terminologia barthesiana? Consideramos que este confronto é necessário para compreendermos o interesse contemporâneo da crítica da fotografia por registos de acontecimentos sociais e políticos, fotografias do século XX à atualidade, onde o ser humano participa na construção de um determinado contexto histórico mas onde, muitas vezes, foi alvo de violência.

²¹⁵ Para uma compreensão da complexidade teórica e histórica entre a fotografia, o sujeito e o narcisismo ver Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato Contemporâneo* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2000).

²¹⁶ Nossa tradução livre da passagem em inglês que transcrevemos: “At a recent conference in Spain, its organizer announced that anyone heard quoting from *Camera Lucida* would be levied with a fine. The joke is further evidence of the book’s ubiquity but also of a certain fatigue.” Ver Batchen, *Photography Degree Zero*, 3.

do referente, à perfeição analógica entre o objeto e a sua representação fotográfica – nenhuma outra representação analógica havia utilizado a impressão dos raios de luz que iluminaram o objeto quando este foi fotografado para, posteriormente, atingirem o sujeito quando o observa na fotografia – e, por isso, na fotografia o signo não corresponde a uma unidade bem fixada e codificável.

Por outro lado, o que a fotografia reproduz mecanicamente nunca mais poderá repetir-se existencialmente e, assim, o sujeito tem a consciência de que o instante fixado corresponde ao passado. No entanto, quando ele associa o facto de a fotografia corresponder a um momento que já passou com a noção de que o referente se encontra sempre presente na representação fotográfica, compreende a perturbação de algo um pouco terrível: o *punctum* enquanto intensidade, enquanto tempo, ou a ênfase dolorosa do “isto-foi” pois aquele que foi fotografado vai morrer (a morte anunciada na fotografia) quer o sujeito tenha ou não morrido.²¹⁹

Ao interesse do espectador por diversas fotografias a partir de um investimento geral, de um afeto médio ou de uma emoção que não o “fere,” equivale um amplo interesse cultural, por vezes comovido, mas onde a emoção se pode nomear a partir de várias áreas de conhecimento – estético, histórico, político, sociológico, ou científico – e, por isso, a este interesse diversificado da ordem do *gosto/não gosto* corresponde o *studium*.²²⁰

A reportagem fotográfica de Koen Wessing da revolta na Nicarágua, em 1979, representa, para Barthes, uma informação facilmente codificável e clássica, que lhe possibilita compreender as intenções do fotógrafo no âmbito desse contexto de guerra civil. Contudo, determinados pormenores, ou objetos parciais, que se encontram em algumas fotografias – como o pé descalço do cadáver da criança sob um lençol, ou a roupa branca transportada pela mãe – correspondem a um suplemento visual, a elementos incongruentes que detêm a atenção de Barthes mas

²¹⁹ Barthes, *La Chambre claire*, 148-151.

²²⁰ Ibid., 50.

que não o ferem ou mortificam como lhe acontece com a fotografia do Jardim de Inverno.

O *punctum* é, então, o elemento que quebra ou escande o *studium*, perturbando a análise consciente e o interesse do espectador ao, inesperadamente, trespassá-lo como uma seta e, por isso, feri-lo como se de um instrumento aguçado se tratasse.²²¹ Ferida, picada, marca, ponto, orifício, mancha, corte, lance de dados, ou esse acaso que existe numa determinada fotografia e que anima o sujeito. A co-presença entre *studium* e *punctum*, quando este se encontra na fotografia, compromete-se, segundo Barthes, não com a lógica mas com o afeto, o sentimento: a ligação entre a fotografia e as suas alegrias menores, a atenção a um detalhe incongruente, por vezes a sua irritação e, por outro lado, a ligação entre a fotografia e a intensidade do seu desejo, da sua nostalgia, ou do seu luto.

A fotografia de Wessing, esse momento decisivo do gesto da mãe em lágrimas acompanhada por familiares e amigos perante o cadáver do filho (de algum modo próximo mas sem a construção excessiva do *numen*²²² presente nos quadros históricos de Géricault, Jean Gros, ou Delacroix), representa uma informação que pode ser nomeada pelo espectador: composição harmoniosa e bela, o horror da guerra, a dignidade dos sobreviventes. O repórter captou a revolta na Nicarágua através da fixação de um instante impercetível ao olhar normal sem o auxílio da câmara e onde se agudizou o sofrimento dos civis a partir de uma bela composição fotográfica. Possibilidade de uma reconciliação da fotografia de reportagem com a sociedade mas, também, um enfraquecimento do seu poder crítico pois, muitas

²²¹ Barthes, *La Chambre claire*, 47-49.

²²² Na entrada “Photos-chocs,” incluída em *Mythologies* (1957), Roland Barthes refere-se a uma exposição de fotografia realizada em Paris de modo a chocar o espectador: lado a lado soldados e um campo de cabeças de mortos, ou um militar a olhar para um esqueleto. Mas o desinteresse do espectador resulta da significação excessiva construída pelo fotógrafo (a linguagem internacional do horror) que inviabiliza qualquer interrogação ou juízo elaborado pelo espectador. Quando o pintor Jean Gros representou o gesto de Bonaparte no momento em que acaba de tocar nos pestíferos de Jaffa, esse “instante decisivo,” representou o *numen*, o gesto do quadro histórico enquanto signo amplificado. Uma retórica que nos provoca uma admiração visual associada ao espectáculo pictórico da composição em detrimento da sua significação. Ver Barthes, “Photos-chocs,” 751-753.

vezes, o espectador não se distancia da mediação realizada através de cânones de composição, estereótipos, ou estigmas que tendem a reduzir a dimensão existencial daquele que foi fotografado.

Com a publicação de *La Chambre claire*, o historiador e o crítico de fotografia dirigiram uma maior atenção para a fotografia privada e anónima. Ironicamente o maior volume de objetos, impressões e imagens fotográficas realizados desde o aparecimento da fotografia haviam sido preteridos do discurso canónico e histórico, como, por exemplo, o da história da arte, devido à heterogeneidade desses objetos e devido ao constrangimento académico perante o gosto, uso e saber populares. Jo Spence and Patricia Holland,²²³ Patricia Holland,²²⁴ Geoffrey Batchen,²²⁵ ou Michel Frizot e Cédric de Veigy,²²⁶ têm publicado e realizado exposições que evidenciam a importância da fotografia vernacular no âmbito da história e da crítica da fotografia. Ao colocar esses objetos fotográficos domésticos – daguerreótipos, *tintype*, *carte-de-visite*, memoriais, álbuns de família, fotografias polaroid ou photomaton – no museu, na galeria, ou na publicação sobre fotografia, o significado sociológico e os procedimentos técnicos e artesanais associados à fotografia vernacular adquirem um importante reconhecimento público. Sobre a fotografia de família do Jardim de Inverno realizada em Chennevières-sur-Marne por um fotógrafo de província diz-nos Barthes:

(Geralmente, o amador é definido como uma imaturidade do artista: alguém que não pode – ou não quer – elevar-se ao domínio de uma profissão. Mas no campo da prática fotográfica, é o amador, pelo contrário, que é a

²²³ Jo Spence and Patricia Holland, eds., *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography* (London: Virago, 2000).

²²⁴ Patricia Holland, “ ‘Sweet it is to scan...’: Personal photographs and popular photography,” in *Photography: A Critical Introduction*, ed. Liz Wells (London: Routledge, 2001), 117-164.

²²⁵ Ver Batchen, *Forget me Not*, e ver também Geoffrey Batchen, Yoshiaki Kai, and Masashi Kohara, *Suspending Time: Life – Photography – Death* (Japan: Izu Photo Museum, 2010).

²²⁶ Michel Frizot and Cédric de Veigy, *Photo trouvée* (London: Phaidon, 2006).

assunção do profissional: porque é ele que está mais perto do noema da Fotografia.)²²⁷

A partir dos anos 80 do século XX, o fotógrafo e o artista – como Christian Boltanski, Sophie Calle, Nan Goldin, Cindy Sherman, ou Jeff Wall – interessaram-se pela representação da dor individual. A imagem da singularidade do acontecimento privado, ou a representação da singularidade do acontecimento quotidiano foram realizadas através da encenação fotográfica, ou da mediação do corpo do artista, por vezes, da sua vida privada. De algum modo a fotografia era construída através de uma montagem que comunicava ao público da galeria e do museu a homenagem à memória social a partir da construção do espaço expositivo realizada por Boltanski, o confronto entre a ficção e o voyeurismo de Calle, a violência da vida privada de Goldin, a encenação e a apropriação de uma cultura visual cinematográfica, de estereótipos femininos, da pornografia e da pintura realizadas por Sherman, ou a simplicidade e a encenação do acontecimento banal realizada por Wall.

Mas voltar a ver e a interpretar fotografias onde o ser humano constrói social e politicamente a sua época, ou onde foi alvo de violência, corresponde a uma compreensão crítica que exige mais atenção por parte do espectador. Podemos apontar como exemplos: Kim Phuc, a rapariga vietnamita nua e a correr após um ataque com napalm em 1972,²²⁸ as quatro fotografias de Auschwitz em agosto de

²²⁷ Barthes, *A Câmara Clara*, 138. Transcrevemos a passagem original em francês: “(D’ordinaire, l’amateur est défini comme une immaturation de l’artiste: quelqu’un qui ne peut – ou ne veut – se hausser à la maîtrise d’une profession. Mais dans le champ de la pratique photographique, c’est l’amateur, au contraire, qui est l’assomption du professionnel: car c’est lui qui se tient au plus près du noème de la Photographie.)” Barthes, *La Chambre claire*, 154.

²²⁸ Ver Nancy K. Miller, “The Girl in the Photograph: The Visual Legacies of War,” in *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, ed. Jay Prosser et al. (London: Reaktion Books, 2012), 146-154.

1944,²²⁹ a exposição *The Family of Man* de Edward Steichen enquanto ideologia da Guerra Fria,²³⁰ ou o homem a cair do World Trade Center no 11 de setembro.²³¹

A fotografia da rapariga cambojana [fig. 7], realizada na prisão de Tuol Sleng (também designada por S-21), c. 1975-1979, identifica-a como prisioneira acusada de crimes contra o regime de Pol Pot, então líder do Khmer Vermelho. O termo cambojano para “prisioneiro” é, de facto, sinónimo de “pessoa culpada.”

Em 1979, foram encontrados inúmeros registos documentais e cerca de seis mil fotografias. Uma centena dessas fotografias está no website²³² de Tuol Sleng e correspondem, em grande medida, às publicadas no livro *The Killing Fields: Photographs from the S-21 Death Camp* (1996) editado por Chris Riley e Douglas Niven. Entre essas fotografias, cerca de vinte constituíram a exposição, realizada em 1997 no MoMA, e designada *Photographs from S-21: 1975-1979*. Os crimes pelos quais o regime de Pol Pot condenou cerca de dezasseis a vinte e quatro mil pessoas – homens, mulheres e crianças de qualquer idade – foram a sua alegada oposição ao regime do período do Khmer Vermelho, as suas supostas ligações políticas à CIA, o furto menor, a defesa da liberdade.²³³

A administração de Tuol Sleng manteve um extenso registo constituído por milhares de documentos embora quase nada se saiba sobre as vítimas desse genocídio: sem nome, idade, morada, ocupação, lista de crimes e, muitas vezes, qualquer data, os seus retratos são ainda mais brutais por serem identificados

²²⁹ Ver Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004. Ver Georges Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo*, trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo (Lisboa: KKYM, 2012).

²³⁰ Ver Sarah E. James, “A Post-Fascist *Family of Man*? Cold War Humanism, Democracy and Photography in Germany,” *Oxford Art Journal* 35, no. 3 (December 2012): 315-336.

²³¹ Ver Tom Junod, “The Falling Man,” in *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, ed. Jay Prosser et al. (London: Reaktion Books, 2012), 167-175.

²³² Ver <http://www.tuolsleng.com>, um website alicerçado nas fotografias publicadas em *The Killing Fields* (1996) e no qual algumas das vítimas de Tuol Sleng são identificadas. Em paralelo ao trabalho desenvolvido pelo DC-CAM, The Documentation Center of Cambodia, o propósito é ajudar os Cambojanos a sararem as feridas do passado, documentando, investigando e comunicando a história do período do Khmer Vermelho.

²³³ Ver Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), 54.



7. Rapariga cambojana fotografada, c. 1975-1979, para identificação burocrática – possivelmente por Nhem Ein – no momento em que chega à prisão de Tuol Sleng em Phnom Penh, a capital do Camboja. Outrora a escola Tuol Svay Prey, entre 1975 e 1979, tornou-se o campo para interrogatórios e tortura do Khmer Vermelho liderado por Pol Pot. Cerca de 17000 a 24000 pessoas (homens, mulheres e crianças de todas as idades) foram enviados e assassinados. Esta rapariga é uma prisioneira, não identificada, o que significa que provavelmente a sua família, amigos ou pessoas próximas foram também acusados de traição, conspiração e espionagem. Hoje, o Tuol Sleng Genocide Museum, localizado na antiga prisão, contém os negativos originais e o registo das 6000 fotografias encontradas, tal como a Cornell University, a Yale University, e o The Documentation Center of Cambodia (DC-Cam Project).

numericamente e corresponderem a vítimas “prestas-a-morrer.”²³⁴ Como refere Barbie Zelizer, cerca de 20 anos depois do massacre, as fotografias de Tuol Sleng tiveram uma crescente recepção pública. A partir de 1996, o *New York Times* e a *Times* publicaram reportagens denunciando as atrocidades associadas ao regime de Pol Pot, que morreu em 1998, gerando o interesse e a divulgação jornalística por parte de diversas organizações. Tuol Sleng, inicialmente uma escola e depois um campo de tortura foi, em 1999, convertida no Tuol Sleng Museum of Genocide.

Esta fotografia da rapariga cambojana reclama um texto no lugar de uma legenda. Contextualizar e comunicar, depois de Susie Linfield ou, como exemplo, Barbie Zelizer, a violência atroz exercida nessa prisão sobre milhares de seres humanos, obriga-nos a enquadrar historicamente essa *mugshot*. Comunicar publicamente o sofrimento da vítima. Geoffrey Batchen termina nos seguintes termos o texto “Looking Askance,” incluído em *Picturing Atrocity*, ao referir-se à necessidade de nos tornarmos interlocutores críticos em vez de observadores passivos, quanto à capacidade do meio fotográfico para nos revelar a verdade mesmo quando exista essa intenção de nos comunicar a verdade: “Pede-nos, em suma, não apenas para contemplarmos a luminosidade cruel do que foi, mas para nos mobilizarmos e assumirmos a responsabilidade por aquilo que ainda pode ser.”²³⁵

Sugestão, mesmo que Batchen não o clarifique, de não dever ser possível existir qualquer contemplação radiante de uma fotografia da prisão de Tuol Sleng e, por isso, devermos ter um olhar crítico sobre a capa do livro *The Cruel Radiance* de Susie Linfield.

²³⁴ Ver Barbie Zelizer, “Atrocity, the ‘As If,’ and Impending Death from the Khmer Rouge,” in *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, ed. Jay Prosser et. al. (London: Reaktion Books, 2012), 155-166.

²³⁵ Nossa tradução livre da passagem original em inglês que transcrevemos: “It asks us, in short, not just to contemplate the cruel radiance of what was, but to reach out and take responsibility for what still might be.” Ver Geoffrey Batchen, “Looking Askance,” in *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, ed. Jay Prosser et. al. (London: Reaktion Books, 2012), 239.

Contestação, também, da linearidade histórica através de registos fotográficos singulares, ou mónadas que surgem como um relâmpago em determinado contexto histórico, cujo encadeamento já não têm a ambição moderna de fixar a essência da verdade e do acontecimento, ou de fixar determinados cânones estéticos. O espectador não se pode desresponsabilizar perante as violações sociais que lhe são comunicadas diariamente na medida em que as recebe no conforto da sua liberdade. Nas palavras de Walter Benjamin:

Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes.²³⁶

Devemos afastar-nos de uma lógica de receção da fotografia onde o acontecimento é fixado a partir de uma retórica na qual se promove a substituição de uma época pela seguinte de acordo com a lógica do progresso afirmada na modernidade. O espectador não deve ser excluído da construção social da sua época e, por isso, a reflexão e a conclusão sobre os acontecimentos sociais e políticos do seu tempo não lhe podem ser oferecidos como um produto a consumir. Esta foi a proposta de Benjamin relativamente ao conceito da História que hoje consideramos particularmente pertinente: não existem períodos históricos decadentes face a períodos históricos promissores, não existe a necessidade moderna de superação do passado a partir da novidade do presente e da ambição de um contexto social e cultural perfeito a ser alcançado no futuro.²³⁷ A inevitabilidade do progresso e da linearidade da história foram abstrações que afastaram o ser humano do seu

²³⁶ Ver Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História,” in *O Anjo da História*, ed. e trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), 11.

²³⁷ Benjamin, “Sobre o conceito da História,” 9-20.

contexto social e político, ao promoverem determinados valores públicos e cânones estéticos que corresponderam a uma homogeneidade da recepção da informação.

Hoje verificamos um actual despertar e cooperação crítica perante a fotografia de acontecimentos sociais e políticos, do século XX à atualidade, através de uma revisão do valor testemunhal da fotografia. Essas múnadas, ou fotografias enquanto fragmentos de toda a verdade do que aconteceu já não ambicionam a linearidade narrativa ou o perfeccionismo moderno que contribuiu para o estabelecimento de dogmas sociais, políticos e estéticos. Mas no momento em que os acontecimentos do presente são posicionados numa situação crítica através de um reconhecimento do passado, o espectador e o fotógrafo afastam-se da homogeneidade da recepção e da construção de um discurso canónico, bem como de um discurso de termos antagónicos. Participam numa remontagem de acontecimentos públicos ao não se conformarem com a fixação de uma verdade épica da informação difundida por diversos meios de comunicação, entre os quais a internet, o jornal, a televisão, a exposição, a revista, ou o livro. Ao termos acesso à fotografia de violência sobre seres humanos reconhecemos a importância do nosso papel crítico na medida em que, generalizadamente, observamos esses registos a partir da nossa própria liberdade. E esta atual atenção e responsabilização crítica perante o testemunho fotográfico gera, ainda, um atual afastamento do interesse da teoria da fotografia pelo *punctum* barthesiano enquanto mera dor privada para a denúncia do sofrimento do outro através do *punctum* enquanto dor social.

5.4. Considerações finais

Abordamos a nova fotografia dos anos 20 e 30 do século XX, através da relação entre a nova visão e a nova objetividade com o propósito de chegarmos à conceção de um processo crítico do espectador e do fotógrafo relativamente à verdade da fotografia. A nova visão compreendida enquanto proposta de experimentação vanguardista do meio fotográfico correspondeu à ambição modernista de

transformação da percepção do espectador, e a nova objetividade desencadeou um levantamento fotográfico rigoroso da cultura material moderna, enquanto possibilidade do espectador compreender a estrutura e a banalidade do mundo de um modo ainda não percebido no cotidiano. Mas após os anos 50 do século XX, a modernidade do repórter fotográfico estabeleceu-se a partir da síntese fotográfica do evento segundo a fixação do momento decisivo e a perfeição estética do enquadramento onde se agudizava e harmonizava a composição da fotografia. Defendemos que no contexto da modernidade da fotografia do pós-guerra, também se iniciou uma concepção de verdade fotográfica que designámos por processo de verdade: a fotografia de um evento político e social onde, muitas vezes, o ser humano foi alvo de violência, corresponde, somente, a uma fração da verdade do evento. Então, torna-se necessário um processo interpretativo e crítico por parte do espectador, do historiador, e do fotógrafo enquanto processo de construção de sentido. Uma relação processual entre a atualidade política e social da contemporaneidade e acontecimentos do passado. Contestação da linearidade histórica, da ambição moderna de perfeição estética assim como da apologia do progresso enquanto superação de uma época decadente por uma época auspiciosa. Proposta de Walter Benjamin relativamente ao conceito de História que consideramos pertinente face à atual preocupação da teoria da fotografia relativamente à fotografia de eventos políticos e sociais, do século XX à contemporaneidade, onde o ser humano foi alvo de violência. Foi nosso argumento central que este atual interesse crítico perante o sofrimento do outro em detrimento da dor privada, corresponde a um desdobramento do interesse da teoria da fotografia pelo *punctum* barthesiano enquanto ferida pessoal em direção a um interesse pelo *punctum* enquanto dor social. Responsabilização do espectador perante a receção e interpretação da fotografia de acontecimentos sociais e políticos da sua época a partir de uma permanente remontagem crítica. Vislumbrar na clareza de um acontecimento do presente a existência de acontecimentos do passado e, por

isso, tomar uma posição crítica que denuncia a violência exercida sobre seres humanos e o comunica às gerações vindouras.

Conclusão

A investigação *Fotografia e Corpo Diferenciado: A Imagem entre R. Barthes e G. Batchen* que agora concluímos, apresentou a modernidade da fotografia a partir da sua relação com a ambivalência e a discursividade do meio fotográfico já presente nesse período e, ainda, com a ambivalência e a discursividade de *La Chambre claire (Note sur la photographie)* de Roland Barthes, obra publicada em 1980. A modernidade da fotografia, que compreendemos entre 1840 e 1960, alicerçou um discurso sobre o meio fotográfico, essencialmente, através de um processo dialético de argumentação necessário para a construção de sentido. Isto significou, então, que quer os procedimentos associados à prática do fotógrafo, quer o discurso teórico e histórico associado à fotografia foram construídos a partir da necessidade da apresentação de conceitos ou termos antagônicos e da vitória de um desses termos face à necessária derrota do outro. Como exemplo de termos associados à prática e à escrita sobre a fotografia e que caracterizaram o processo dialético que referimos, identificamos, entre outros exemplos: arte *versus* técnica, sensível *versus* inteligível, positivo *versus* negativo, real *versus* cópia, preto *versus* branco, ou *studium versus punctum*.

A ambivalência discursiva do meio fotográfico foi inaugurada com as primeiras experiências dos protofotógrafos entre o final do século XVIII e a primeira metade do século XIX, e com o modo como esses protagonistas compreenderam e conceptualizaram este meio de representação. Geoffrey Batchen defendeu, no final dos anos 90, a complexidade teórica e experimental desses inventores mobilizados pelo desejo de fixarem sobre papel uma imagem roubada à natureza. *Burning with Desire* (1997), reescreveu a história da fotografia desmistificando a necessidade de se identificar o primeiro fotógrafo, ou a primeira fotografia enquanto definição do início, ou do ponto de partida histórico que inaugurasse a invenção deste meio.

A defesa da invenção da fotografia a partir da complexidade dos esforços experimentais e conceptuais dos protofotógrafos correspondeu à afirmação da ambivalência da fotografia. Tal como o demonstramos, a fotografia tanto se associou à construção de uma cultura visual moderna como à própria contestação da sua modernidade. Este processo discursivo e ambivalente tem uma aproximação à *différance* derridiana pelo que ambos contêm de jogo ou movimento nunca totalmente estabilizado e fixado. Ao contrário de Batchen que usou a *différance* derridiana enquanto método em *Burning with Desire*, defendemos que o processo de trabalho proposto por Derrida não pode ser enquadrado como uma estrutura. A *différance* não corresponde à mera contestação do logocentrismo que caracterizou o pensamento filosófico, ou seja, à necessidade de se construir significado através da apresentação de um confronto terminológico de modo a se afirmar a vitória de um dos termos dessa contenda bem como a necessária exclusão do outro.

Como demonstrámos a conferência “La différence” (1968) foi determinante para a conceção de um desejo de neutro barthesiano que se vislumbra, por exemplo, no momento em que um jogo se reinicia, quando os prisioneiros são libertados e, tal como num lance de dados, os significados são espalhados. Então a *différance* derridiana aproxima-se da genealogia da protofotografia pelo quanto existe em ambas de espalhar dos significados mas, também, ainda operando dentro de um sistema logocêntrico pois não se procura um terceiro termo enquanto ponto ou origem conceptual.

Fotografia e Corpo Diferenciado correspondeu, no âmbito desta investigação, à afirmação da diferença enquanto processo de significação associado à prática e à teoria da fotografia no contexto da modernidade: avaliação daquilo e daqueles que foram fotografados e, por isso, significa a caracterização da sua hierarquia bem como de um mapeamento do mundo e da sua representação.

Perante esta tentativa moderna de ordenação do real e do seu controlo, a relação entre a fotografia e a categoria do neutro barthesiana possibilitou-nos, também, afirmarmos o quanto o ser humano desejou, desde o momento em que viu o seu semblante num retrato fotográfico, perder o medo da *imago*. Esta atenção de Barthes face ao peso do retrato fotográfico, tal como o revela em *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), traduziu-se enquanto processo de adjetivação (avaliação) do sujeito sendo, também, potenciado pela fotografia. Herdeiro de Jacques Lacan, Barthes legendou, em *Roland Barthes par Roland Barthes*, o retrato de família, de 1916, no qual se encontra sentado ao colo de sua mãe do seguinte modo: “*Le stade du miroir: « tu es cela. »*”. Defendemos que a vontade do sujeito de perder o medo da *imago* foi consequência do seu confronto com a sua representação. Desde o primeiro momento em que se vê ao espelho, passando pelo sentimento de desajuste ao deparar-se com o modo como é retratado socialmente e fixado pela fotografia ao longo da sua vida, compreende um desfasamento entre o que sabe como a flutuação da sua identidade e a possibilidade da estabilização dessa identidade numa imagem.

Foi nosso argumento central que a possibilidade do sujeito perder o medo da *imago* se interliga com o seu desejo de apaziguar a sua imagem e, assim, disponibilizar e mobilizar o seu olhar para os outros. *La Chambre claire*, o livro seminal de Barthes sobre a fotografia, correspondeu à sua afirmação da ambivalência deste meio de representação compreensível no *punctum* enquanto intensidade e no noema “isto-foi.” Num momento social, cultural, e tecnológico no qual já se contestava a modernidade fotográfica, Barthes também anunciava o término de uma era de explosões, contestações, e na qual a morte não encontrava um espaço simbólico. *La Chambre claire* enunciou, na escrita fragmentária e metonímica, um processo barthesiano entre a inevitabilidade da morte e o querer viver de um desejo de neutro e, por isso, foi também a afirmação de um movimento em direção à empatia, ao encontro, ao processo, ao outro.

E esta relação entre o processo de trabalho da *différance* derridiana, o estádio do espelho lacaniano, e o desejo de neutro barthesiano permitiu-nos afirmar, em paralelo com uma releitura de *La Chambre claire*, que o interesse da teoria da fotografia, na primeira década do século XXI, por fotografias de eventos traumáticos do século XX, é consequência da necessidade do sujeito perder o medo da *imago* e, assim, mobilizar-se socialmente face ao sofrimento dos outros. O *punctum* barthesiano enquanto dor pessoal solicita-nos, mais profundamente, que o nosso olhar se disponibilize para a dor do outro e, para isso, é necessário perdermos o medo do nosso semblante.

O filme *La Jetée* (1962) de Chris Marker e a obra *Black and Blue* (2012) de Carol Mavor, foram apresentados enquanto ensaios, enquanto projetos que operam nos interstícios entre a ficção e o documento, entre a dor pessoal e a dor social. Esse regresso ao documento enquanto processo de rescaldo, como o enunciou John Roberts, significou uma relação entre a herança moderna presente na prática e no discurso do meio fotográfico – o tangível, o ponto de vista, o mundo representado a preto e branco, o instante decisivo, o detalhe, o *punctum* – e um processo discursivo também presente desde as primeiras experiências e imagens dos protofotógrafos. A relação do sujeito com o seu retrato fotográfico e a sua identidade, o seu medo da morte e o processo de trabalho do neutro barthesiano enquanto possibilidade do sujeito, usando terminologia barthesiana, se afastar do querer-agarrar e se dirigir para um querer-viver foram equacionados como problemática da fotografia. A possibilidade do sujeito perder o medo da *imago* associa-se à possibilidade de se afastar da sua contenda com a sua própria imagem e, assim, mobilizar-se socialmente para os outros.

Defendemos que o atual interesse da crítica da fotografia, na primeira década do século XXI, por registos que documentam acontecimentos traumáticos do século XX – na esteira de Susan Sontag, Georges Didi-Huberman, John Roberts, Susie Linfield, James Elkins, ou Jay Prosser – foi espoletada enquanto necessidade de nos

responsabilizarmos perante essas imagens sobreviventes. Comunicar às gerações vindouras um legado histórico e social que nos responsabiliza enquanto espectadores críticos. Contestação da linearidade da história, da apologia da superação de uma época decadente por uma época auspiciosa enquanto apologia moderna alicerçada na definição de modelos e cânones históricos e estéticos cuja ambição era a verdade total e a perfeição. Comunicar às gerações vindouras um legado histórico, político e social enquanto espectadores mobilizados numa permanente compreensão do passado através da sua relação com o presente. As violentações dos direitos humanos *tocam-nos* pois esses eventos não podem ser esquecidos e não podem voltar a acontecer.

A fotografia da rapariga cambojana prisioneira em Tuol Sleng foi apresentada com um texto. Mais do que uma legenda e de modo a não isolar a fotografia de um contexto político e histórico cuja receção parece ser sempre posterior à visualização da imagem, afirmamos que se a teoria da fotografia regressa hoje a registos como este é consequência da nossa mobilização social no sentido de compreendermos, comunicarmos, reescrevermos sobre esse legado.

Esta investigação contribuiu, por isso, para clarificar, por um lado, a importância da *diferença* enquanto processo associado à prática e ao discurso sobre o fotográfico no âmbito da modernidade que identificámos entre 1840 e os anos 50 do século XX. Argumentámos que este processo de diferenciação foi estabelecido depois das primeiras invenções e das primeiras imagens protofotográficas. Estas imagens já eram dependentes da ambivalência de um meio de representação que embora ainda não se tivesse associado a uma cultura visual moderna, constituía-se de um modo paradoxal entre a fixação de uma imagem da natureza e a dificuldade de lhe atribuir um nome e um discurso.

Defendemos que *La Chambre claire* foi escrita por Barthes num momento em que o próprio empreendimento moderno perdia a homogeneidade e a utopia do primeiro

terço do século XX. Ironicamente a compreensão da fotografia foi sendo analisada através de um discurso moderno alicerçado no ponto, no pormenor, no detalhe e, assim, como que por contraste à discursividade e complexidade da identidade, da dor, e da morte. Afirmamos o *desejo de invenção da fotografia* em composição com um *desejo de neutro* o que nos possibilitou assinalar um reenquadramento do *punctum* barthesiano enquanto dor privada para o *punctum* enquanto dor social.

A investigação que agora terminámos possibilitará, ainda, abrir perspectivas críticas quanto à relação do cânone barthesiano da fotografia e o campo da Cultura Visual a qual abordámos através do contributo teórico de W.J.T. Mitchell. O posicionamento de Jacques Derrida relativamente à fotografia no âmbito do que considera como a performatividade e a fantasmagoria do meio, interliga-se com a impossibilidade de fixação de um desejo de neutro barthesiano. Abordagens teóricas cuja influência seminal encontramos em Jacques Lacan a partir da compreensão da fotografia no âmbito das transações sociais e da reorganização de um campo escópico. Consideramos que a investigação que agora finalizámos pode estimular uma futura investigação sobre a herança lacaniana presente no discurso sobre o fotográfico de Barthes e de Derrida, discurso que incide, ainda, sobre a importância da fotografia no âmbito da construção e da mediação sociais e que reconhecemos como interesse da recente crítica da fotografia.

Através do debate proporcionado na conferência *Roland Barthes at 100*, na School of English, Communication & Philosophy (Cardiff University), compreendemos que a investigação que agora terminámos possibilitará o desenvolvimento da interpretação crítica da fotografia a partir do texto barthesiano e da sua relação com o texto e imagens literárias ou seja, a sua relação com o recente campo de investigação que constitui a Visual Literacies.

Índice de imagens:

1. William Henry Fox Talbot, *20 de Junho de 183(?)5 escrito com um lápis de estanho, Lacock Abbey Wilts. abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1835 (?)*, desenho fotogénico. © The Smithsonian Institution. Ver Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography* (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), 147.

2. Wayne Miller, a esposa de Miller e os seus filhos em frente à imagem da detonação do teste nuclear *Mike*, de 1952, presente na exposição *The Family of Man*, Nova Iorque, Museum of Modern Art, fevereiro de 1955. © Magnum Photos. Acedido a 20 de abril de 2015, <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2K7O3RJOIELR>.

3. Robert Frank, *U.S. 90, En Route to Del Rio, Texas*, Gelatin silver print, 32.1 x 21.4 cm, 1955. © The Metropolitan Museum of Art. Acedido a 20 de abril de 2015, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/301914>.

4. Fotógrafo não identificado, fotografia de Henriette Barthes com o filho Roland ao seu colo, Cherbourg, 1916. Publicada em *Roland Barthes par Roland Barthes* com a legenda “Le stade du miroir: « tu es cela ».” [“O estádio do espelho: « tu és isto ».”]. Ver Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975), 25.

5. Fabricante não identificado, Caixa de daguerreótipo com meada de cabelo e inscrição caligráfica assinada *Kate*, c. 1859. © Coleção privada. Ver Geoffrey Batchen, *Forget me Not: Photography and Remembrance* (Amsterdam, New York: Van Gogh Museum and Princeton Architectural Press, 2004), 46.

6. Chris Marker, fotograma do filme *La Jetée* (1962), ao qual se sobrepõe a voz-off de Jean Négroni que afirma: “De vrais enfants.” [“Crianças reais”]. Ver Chris Marker, dir. 1962. *La Jetée*. Intermedio. DVD, 2007.

7. Fotógrafo da prisão S-21, rapariga cambojana não identificada e prisioneira em Tuol Sleng, c. 1975-1979, no período do regime de Pol Pot. Acedido a 20 de abril de 2015, <http://www.tuolsleng.com/detail.php?photographsPage=9&photosPage=48>.

Bibliografia

Alphant, Marianne and Nathalie Léger, dir. *R/B: Roland Barthes*. Paris: Seuil, Centre Pompidou, Imec, 2002.

Arnaud, Diane. “After *La Jetée*. Cine-Photo Albums of the Disaster.” In *Between Still and Moving Images*, edited by Laurent Guido and Olivier Lugon, 261-273. Herts: John Libbey, 2012.

Baqué, Dominique. *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris: Regard, 1998.

Baltazar, Maria João. *O Olhar Moderno: A Fotografia enquanto Objecto e Memória*. Matosinhos: ESAD, 2009.

Baltazar, Maria João, and Fátima Pombo. “The face of a woman to survive the war: childhood memory in Chris Marker’s *La Jetée*.” In *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker’s La Jetée*, edited by Margarida Medeiros, Teresa M. Flores, and Joana Cunha Leal, 170-182. London: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.

—. “A Crítica Nem-Nem.” In *Mitologias*, 133-135. Tradução de José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1988.

—. *La Chambre claire (Note sur la photographie)*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 2010.

—. “La critique Ni-Ni.” In *Mythologies*, 783-785. *Œuvres complètes. Tome I: Livres, Textes, Entretiens 1942-1961*. Paris: Seuil, 2002.

—. “La grande famille des hommes.” In *Mythologies*, edited by Éric Marty, 806-808. *Roland Barthes Œuvres complètes. Tome I, 1942-1961*. Paris: Seuil, 2002.

- . *La Préparation du Roman I et II: Cours et séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980). Paris: Seuil, IMEC, 2003.
- . “Leçon.” In *Œuvres complètes. Tome V, 1977-1980*, 427-446. Paris: Seuil, 2002.
- . “Le message photographique.” In *Œuvres complètes. Tome I, 1942-1961*, 1120-1133. Paris: Seuil, 2002.
- . *Le Neutre: Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Seuil, IMEC, 2002.
- . “Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein.” In *Œuvres complètes. Tome III: Livres, Textes, Entretiens 1968-1971*, 485-506. Paris: Seuil, 2002.
- . “L’homme-jet.” In *Mythologies*, 742-744. *Œuvres complètes I: Livres, Textes, Entretiens 1942-1961*. Paris: Seuil, 2002.
- . *Mitologias*. Tradução de José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70, 1988.
- . *O Neutro: Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- . *O Óbvio e o Obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984.
- . “Photos-chocs.” In *Mythologies*, 751-753. *Œuvres complètes. Tome I: Livres, Textes, Entretiens 1942-1961*. Paris: Seuil, 2002.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes. Tome IV: Livres, Textes, Entretiens 1972-1976*, 575-771. Paris: Seuil, 2002.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1976.
- . “Sur la photographie,” in *Œuvres complètes. Tome V: Livres, Textes, Entretiens 1977-1980*, 931-937. Paris: Seuil, 2002.
- . *The Neutral: Lecture Course at the Collège de France (1977-1978)*. Translated by Rosalind E. Krauss and Denis Hollier. New York: Columbia University Press, 2005.

—. *The Preparation of the Novel: Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978-1979 and 1979-1980)*. Translated by Kate Briggs. New York: Columbia University Press, 2011.

Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.

—. “3 Vernacular Photographies.” In *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, 56-80. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

— ed. *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes’s Camera Lucida*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

—. *Forget me Not: Photography and Remembrance*. Amsterdam, New York: Van Gogh Museum and Princeton Architectural Press, 2004.

—. “Looking Askance.” In *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, edited by Jay Prosser et al., 226-239. London: Reaktion Books, 2012.

—. Yoshiaki Kai and Masashi Kohara. *Suspending Time: Life – Photography – Death*. Shizuoka: Izu Photo Museum and Nohara, 2010.

Baudelaire, Charles. “O Pintor da Vida Moderna.” In *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, tradução de Pedro Tamen, 279-315. Lisboa: Relógio D’Água, 2006.

Bayer, Herbert. “Fundamentals of Exhibition Design.” *PM 6 (Production Manager)*, no. 2 (December 1939 – January 1940): 17-25.

Bazin, André. “Ontologia da Imagem Fotográfica.” In *Fotografia(s), Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 39, organizado por Margarida Medeiros, 257-261, Junho 2008.

—. “Ontologie de L’Image Photographique.” In *Qu’est-ce que le Cinéma?*, 9-17. Paris: Editions du Cerf, 1981.

Benjamin, Walter. “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (3.^a versão).” In *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, 207-241. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

—. “II. O *flâneur*.” In *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, 37-67. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

—. “Pequena história da fotografia.” In *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, 243-269. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

—. “Rua de Sentido Único.” In *Imagens de Pensamento*, edição e tradução de João Barrento, 7-69. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

—. “Sobre o conceito da História.” In *O Anjo da História*, edição e tradução de João Barrento, 9-20. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

Bernard, Anne-Marie, ed. *The World of Proust, as seen by Paul Nadar*. Translated by Susan Wise. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Bertillon, Alphonse. “Comment doit-on faire un portrait judiciaire?” In *Du bon usage de la photographie*, edited by Michel Frizot and Françoise Ducros, 92-105. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

Blom, Philipp. *To Have and to Hold: An Intimate History of Collectors and Collecting*. New York: The Overlook Press, 2004.

Cadava, Eduardo, and Paola Cortés-Rocca. “Notes on Love and Photography.” In *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes’s Camera Lucida*, edited by Geoffrey Batchen, 105-139. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

Cartier-Bresson, Henri. *The Mind’s Eye: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture, 1999.

Colomina, Beatriz. "Cold War/Hothouses Introduction." In *Cold War Hothouses: Inventing Postwar Culture, from Cockpit to Playboy*, edited by Beatriz Colomina, Annmarie Brennan, and Jeannie Kim, 10-21. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

Demos, T.J. "A Colonial Hauntology: Vincent Meessen's *Vita Nova*." In *Netwerk/centrum voor hedendaagse kunst*, March 2012. Acedido 23 novembro, http://lcpeurope.eu/wp-content/uploads/2010/09/A_Colonial_Hauntology.pdf

Derrida, Jacques. "A Diferença." In *Margens da Filosofia*, tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, 27-69. Porto: Rés, s.d.

—. *Athens, Still Remains: The Photographs of Jean-François Bonhomme*, translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. New York: Fordham University Press, 2010.

—. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. California: Stanford University Press, 2010.

—. *Demeure, Athènes: Photographies de Jean-François Bonhomme*. Paris: Éditions Galilée, 2009.

—. "Implicações: Diálogos com Henry René." In *Posições: Semiologia e Materialismo*, tradução de Maria Margarida Correia Calvente Barahona, 9-23. Lisboa: Plátano Editora, 1975.

—. "Implications: entretien avec Henri Ronse." In *Positions: Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, 9-24. Paris: Minuit, 2007.

—. "la différence." In *Marges de la Philosophie*, 1-29. Paris: Minuit, 2013.

—. "Las muertes de Roland Barthes." In *Cada vez única, el fin del mundo*. Traducción de Manuel Arranz, 55-88. Valencia: Pre-Textos, 2005.

- . “Les morts de Roland Barthes.” In *Poétique*, 269-292. Septembre 1981.
- . “The Deaths of Roland Barthes.” In *Psyche: Inventions of the Other*. Vol. 1, edited by Peggy Kamuf and Elizabeth Rottenberg, translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, 264-298. California: Stanford University Press, 2007.
- . “Trace et archive, image et art.” In *Penser à ne pas voir: Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, édité par Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas, 79-127. Paris: Éditions de la Différence, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- . *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.
- . *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, I*. Paris: Minuit, 2011.
- Dubois, Philippe. “La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience.” In *Théorème 6: Recherches sur Chris Marker*, direction de Philippe Dubois, 8-45. Paris: Press Sorbonne Nouvelle, 2014.
- . *O Acto Fotográfico*. Tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.
- . “Photography *Mise-en-Film*: Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses.” In *Fugitive Images: From Photography to Video*, edited by Patrice Petro, translated by Lynne Kirby, 152-172. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Durand, Régis. *Le Temps de l'image: Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris: La Différence, 1995.
- Durden, Mark, ed. *Fifty Key Writers on Photography*. London: Routledge, 2013.
- Elkins, James, ed. *Photography Theory*. London: Routledge, 2007.

Flores, Laura González. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Frade, Pedro Miguel. “Obscuridades e Paixões, Paixões do Obscuro.” In *As Paixões, Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 5, organizado por Chaké Matossian, 73-83, Novembro 1987.

—. *Figuras do Espanto: A Fotografia antes da sua Cultura*. Porto: Asa, 1992.

Frizot, Michel, and Cédric de Veigy. *Photo trouvée*. London: Phaidon, 2006.

Galassi, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1981.

— org. *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*. New York: MoMA, 2010.

Gresh, Kristen. “The European Roots of The Family of Man.” *The History of Photography Special Issue on the Family of Man* 29, no. 4 (Winter 2005): 331-343.

Harbord, Janet. *Chris Marker La Jetée*. London: Afterall Books, 2009.

Haustein, Katja. *Regarding Lost Time: Photography, Identity, and Affect in Proust, Benjamin, and Barthes*. London: Legenda, 2012.

Holland, Patricia. “ ‘Sweet it is to scan...’: Personal photographs and popular photography.” In *Photography: A Critical Introduction*, edited by Liz Wells, 117-164. London: Routledge, 2001.

James, Sarah E. “A Post-Fascist *Family of Man*? Cold War Humanism, Democracy and Photography in Germany.” *Oxford Art Journal* 35, no. 3 (December 2012): 315-336.

Junod, Tom. “The Falling Man.” In *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, edited by Jay Prosser et al., 167-175. London: Reaktion Books, 2012.

Kallai, Ernő, and Albert Renger-Patzsch. "Postscript to Photo-Inflation/ Boom Times." Translated by Joel Agee. In *Photography in the Modern Era*, edited by Christopher Phillips, 140-141. New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989.

Krauss, Rosalind. "Photography's Discursive Spaces." In *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, edited by Richard Bolton, 286-301. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je." In *Écrits I*, 92-99. Paris: Seuil, 1999.

Linfield, Susie. *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

Lugon, Olivier. "Edward Steichen as Exhibition Designer." In *Edward Steichen: Lives in Photography*, edited by Todd Brandow and William A. Ewing, 266-273. Minneapolis, Lausanne: Foundation for the Exhibition of Photography and the Musée de l'Elysée, 2007.

Lupton, Catherine. *Chris Marker: Memories of the Future*. London: Reaktion Books, 2008.

Mah, Sérgio. "Corpo Diferenciado." In *LISBOAPHOTO: A Imagem Cesura*, coordenação de Sérgio Mah e Miguel Caissotti, 242-253. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa e Público, 2005.

Marien, Mary Warner. *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King, 2002.

Marker, Chris. *La Jetée ciné-roman*. New York: Zone Books, 2008.

Mavor, Carol. *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour*. Durham: Duke University Press, 2012.

Medeiros, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

—. *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

—, Teresa M. Flores, and Joana Cunha Leal, eds. *Photography and Cinema: 50 Years of Chris Marker's La Jetée*. London: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

—. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture." In *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, 336-356. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

Moholy-Nagy, László. "Production-Reproduction." Translated by Caroline Fawkes. In *Photography in the Modern Era*, edited by Christopher Phillips, 79-82. New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989.

—. "Sharp or Unsharp? A Reply to Hans Windisch." Translated by Matyas Esterhazy. In *Photography in the Modern Era*, edited by Christopher Phillips, 132-139. New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989.

Opie, Iona and Peter. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. Oxford: OUP, 1951.

Parr, Martin, and Gerry Badger. "Introduction. The Photobook: Between the Novel and Film." In *The Photobook: A History volume I*, 6-11. London: Phaidon, 2004.

Perloff, Marjorie. “ ‘What has occurred only once’: Barthes’s Winter Garden/Boltanski’s Archives of the Dead.” In *Writing the Image After Roland Barthes*, edited by Jean-Michel Rabaté, 32-58. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Phillips, Christopher, ed. *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989.

—. “Resurrecting Vision: The New Photography in Europe Between the Wars.” In *The New Vision: Photography Between the World Wars*, edited by Maria Morris Hambourg and Christopher Phillips, 65-108. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

Prosser, Jay. “Buddha Barthes: What Barthes Saw in Photography (That He Didn’t in Literature).” In *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes’s Camera Lucida*, edited by Geoffrey Batchen, 91-103. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

— ed. et al. *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*. London: Reaktion Books, 2012.

Ribalta, Jorge et. al. *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009.

Riley, Chris and Douglas Niven, eds. *The Killing Fields: Photographs from the S-21 Death Camp*. New Mexico: Twin Palms, 1996.

Roberts, John. “A Fotografia depois da Fotografia.” Tradução de Rita Conde. In *Fotografia(s), Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 39, organizado por Margarida Medeiros, 179-188, Junho 2008.

—. “Photography after the Photograph: Event, Archive, and the Non-Symbolic.” *Oxford Art Journal* 32, no. 2 (December 2009): 281-298.

Roger, Philippe. “Barthes with Marx.” In *Writing the Image After Roland Barthes*, edited by Jean-Michel Rabaté, 174-186. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

Sandeen, Eric. “The International Reception of The Family of Man.” *The History of Photography Special Issue on the Family of Man* 29, no. 4 (Winter 2005): 344-354.

Sander, August. “Remarks on My Exhibition at the Cologne Art Union.” Translated by Joel Agee. In *Photography in the Modern Era*, edited by Christopher Phillips, 106-107. New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989.

Schaeffer, Jean-Marie. *L'image précaire: Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria. “Denied images. ‘The Family of Man’ and the Shoa.” In *The Family of Man 1955-2001. Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, edited by Jean Back and Viktoria Schmidt-Linsenhoff, 81-99. Berlin: Jonas Verlag, 2004.

Schwartz, Vanessa R., and Jeannene M. Przyblyski. “Visual Culture’s History: Twenty-first century interdisciplinarity and its nineteenth-century objects.” In *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, edited by Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski, 3-14. London: Routledge, 2004.

Sena, António. *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*. Porto: Porto Editora, 1998.

Sekula, Allan. "On the Invention of Photographic Meaning." In *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, edited by Vicki Goldberg, 452-473. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.

—. "Sobre a Invenção do Significado da Fotografia." In *Ensaio Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss*, organização de Alan Trachtenberg, tradução de Luís Leitão, 387-410. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

—. "The Body and the Archive." In *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, edited by Richard Bolton, 342-388. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

Shawcross, Nancy. *Roland Barthes on Photography: The Critical Tradition in Perspective*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

Smith, Shawn Michelle. *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

—. "Race and Reproduction in *Camera Lucida*." In *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, edited by Geoffrey Batchen, 243-258. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

Solomon-Godeau, Abigail. "3. The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style." In *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, 52-84. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Sontag, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Tradução de José Afonso Furtado. Lisboa: Quetzal, 2012.

—. *Olhando o Sofrimento do Outros*. Tradução de José Lima. Lisboa: Gótica, 2007.

—. *On Photography*. London: Penguin Books, 2008.

—. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books, 2004.

Sparke, Penny. "The Impact of Technology: New production methods, new materials." In *An Introduction to Design and Culture: 1900 to the Present*, 34-54. London: Routledge, 2006.

Spence, Jo, and Patricia Holland, eds. *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. London: Virago, 2000.

Steichen, Edward. *Steichen: A Life in Photography*. New York: Doubleday & Company and The Museum of Modern Art, 1963.

—. *The Family of Man*. New York: The Maco Magazine Corporation and The Museum of Modern Art, 1955.

Stetler, Pepper. "The Object, the Archive and the Origins of *Neue Sachlichkeit* Photography." *History of Photography* 35, no. 3 (August 2011): 281-295.

Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Van Lier, Henri. *Philosophie de la photographie*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2004.

Wells, Liz, ed. *Photography: A Critical Introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2001.

— ed. *The Photography Reader*. London: Routledge, 2003.

Willis-Braithwaite, Deborah. *VanDerZee: Photographer, 1886-1983*. New York: Abrams, 1993.

Witkovsky, Matthew S. *Foto: Modernity in Central Europe, 1918-1945*. London: Thames & Hudson, 2007.

Zelizer, Barbie. "Atrocity, the 'As If,' and Impending Death from the Khmer Rouge." In *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, edited by Jay Prosser et al., 155-166. London: Reaktion Books, 2012.